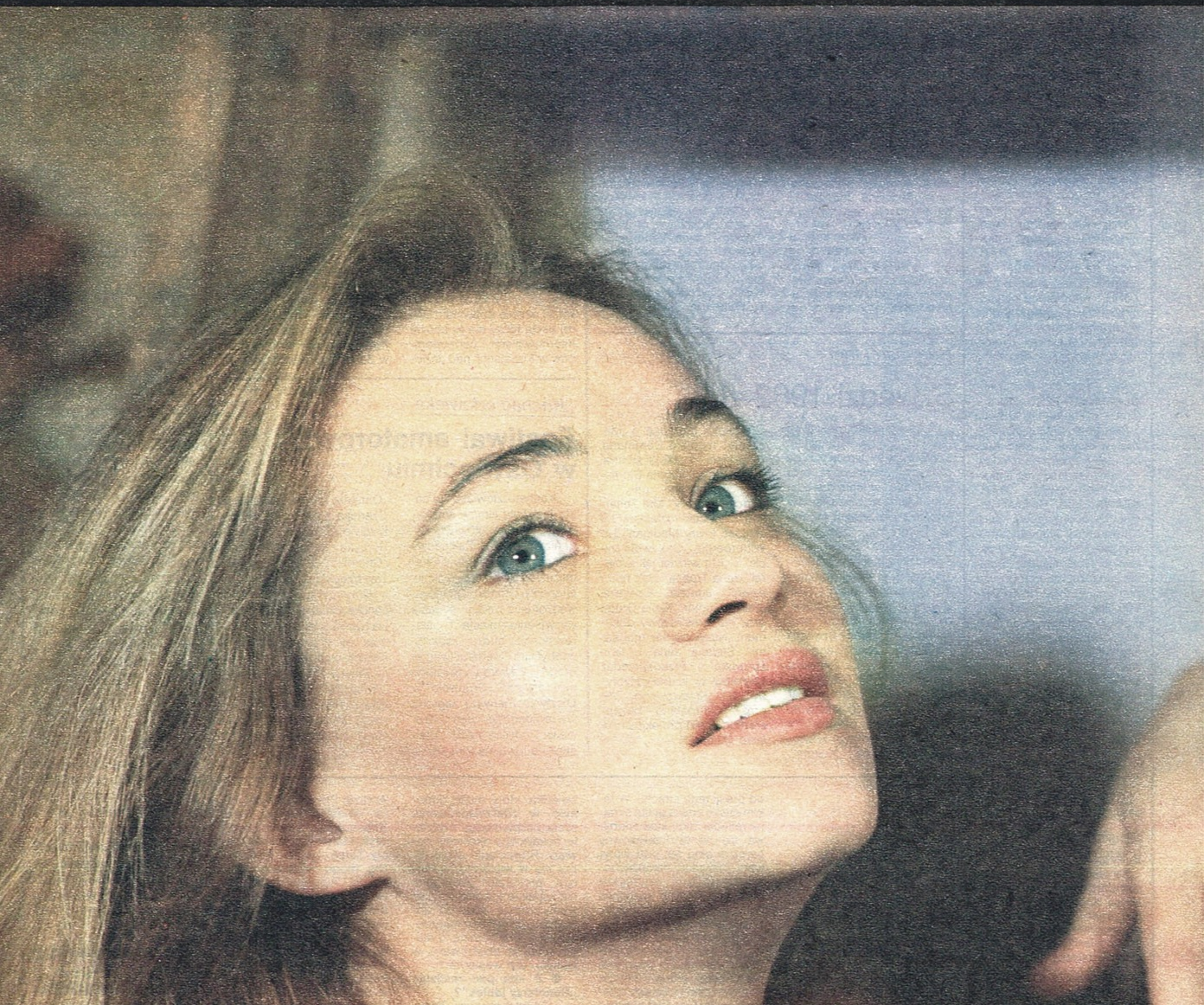
FILM

NR 9 (1861)
1985.03.03
ROK XL
CENA 20 ZŁ

PL ISSN 0137-463X
INDEKS: 35806

JOLANTA PIĘTEK
gra w filmie
„Ziarnka maku"
(str. 6)

Fot. Roman Sumik



Krótko

WARSZAWA. Filmoteka Polska została wyróżniona dorocznią nagrodą zespołu redakcyjnego miesięcznika „Kino" za szczególne osiągnięcia w rozwijaniu kultury filmowej. **BUDAPESZT.** Podpisano tu plan współpracy polsko-węgierskiej w dziedzinie kinematografii w roku 1985. **WARSZAWA.** W kinie „Bajka" odbyła się uroczysta premiera syryjskiego filmu „Marzenia miasta" Mohamada Malasa. **GANDAWA.** Belgijscy widzowie oglądali w czasie Dni Filmu Polskiego „Nieciekawą historię" Hasa, „Krzyk" Barbary Sass, „Wielkiego Szu" Chęcińskiego, „Limuzynę Daimler-Benz" Bajona, „Seksmisję" i „Vabank" Machulskiego oraz animowane filmy Daniela Szczechury i jego uczniów. **WARSZAWA.** W konkursie na prace doktorskie i magisterskie poświęcone ZSRR i współpracy polsko-radzieckiej nagrodą I stopnia wyróżniono pracę doktorską Janusza Bujacza „Twórczość Sergiusza Eisensteina i Sergiusza Prokofiewa w rozwoju muzyki filmowej".

CLERMONT–FERRAND. 7 filmów w konkursie, 11 poza konkursem oraz specjalny zestaw filmów Jerzego Kuci oglądali Francuzi na międzynarodowym festiwalu filmów krótkometrażowych. **WARSZAWA.** Jerzy Hoffman został przewodniczącym sekcji filmu komisji Nagrody Artystycznej Młodych im. Stanisława Wyspiańskiego; zostanie ona przyznana po raz pierwszy w maju br. **OPORTO.** Na międzynarodowym festiwalu w tym portugalskim mieście kinematografię polską reprezentowała „Synteza" Macieja Wojtyszki. **ŁÓDŹ.** VI Ogólnopolski Festiwal Filmów Dydaktycznych – i związane z nim sympozjum metodyczne – odbędzie się w dniach 11–15 marca br.

Gdańsk, 9–16 września

DWIE NAGRODY DLA DEBIUTANTÓW

Pod przewodnictwem wiceministra kultury i sztuki Jerzego Bajdora obradował komitet organizacyjny X Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdańsku. Tegoroczny, jubileuszowy festiwal, organizowany w roku 40-lecia kinematografii PRL, odbędzie się w dniach 9–16 września. Zgodnie z przyjętym regulaminem, w konkursie uczestniczyć mogą filmy wyprodukowane w terminie od 31 maja 1984 do 31 maja 1985. Podobnie jak w roku ubiegłym, będzie to konkurs wspólny dla filmów kinowych i telewizyjnych, którego tworzyszyć będą pokazy informacyjne, spotkania z publicznością oraz targi filmowe. Odbędzie się także tradycyjne Forum Stowarzyszenia Filmowców Polskich.

Na liście regulaminowych nagród zwracają uwagę Brązowe Lwy Gdańskie wręczane odrębnie za najlepszy debiut kinowy oraz najlepszy debiut reżyserski w telewizyjnym filmie fabularnym. Oznacza to zwiększenie dotychczasowej puli nagród. W trakcie festiwalu zorganizowany zostanie także plebiscyt, typujący wybrany przez widzów film do nagrody publiczności.

Gdański festiwal to nie tylko konkurs. Przypomnijmy, że w trakcie ostatniego, IX FPFF, przez Centrum Festiwalowe, gdzie prezentowano filmy konkursowe, przewinęło się ok. 20 tysięcy osób, podczas gdy kolejne 70 tysięcy widzów uczestniczyło w seansach towarzyszących, organizowanych w kinach Trójmiasta, a także Pucka, Tczewa, Kwidzynia i Elbląga. Przez 9 festiwalowych dni 1984 roku odbyło się 37 spotkań twórców w największych zakładach pracy Wybrzeża Gdańskiego.

Bergman i inni

Szwedzi 1962–84

W latach sześćdziesiątych jednym z najoryginalniejszych zjawisk filmowych na naszym kontynencie była „nowa fala" w kinie szwedzkim, która rozwijała się w sporze z twórczością Ingmara Bergmana. Okazją do prześledzenia losów kina szwedzkiego w latach 1962–1984 będzie wielki przegląd organizowany przez DKF „Hybrydy" i ośrodek Teatralny „Akademia Ruchu" przy pomocy Ambasady Szwecji i Instytutu Szwedzkiego w Sztokholmie. Pierwsza część przeglądu, obejmująca 13 najwybitniejszych filmów lat sześćdziesiątych, przedstawiona będzie w dniach 15–20 marca w warszawskim kinie „Kultura".

Oto tytuły: „Persona" i „Milczenie" Ingmara Bergmana, „Nie kłam" i „Moja siostra, moja miłość" Vilgota Sjömana, „Zakochane pary" i „Nocne zabawy" Mai Zetterling, „Wózek dziecięcy" i „Miłość Elviry Madigan" Bo Widerberga, „Oto twoje życie" i „Kto widział jak umierał" Jana Troella, „Jak noc i dzień" Jonasa Cornella, „Harry Munter" Kjella Grede oraz pełnometrażowy dokument „Nazywają nas modsami" Stefana Jarla i Jana Linqvista. Przedsprzedaż karnetów w klubie „Hybrydy" (ul. Kniewskiego 7/9) oraz – jeśli zostaną – bezpośrednio przed projekcjami w kinie „Kultura".

„Inne kino"

Międzynarodowe Spotkanie w Łodzi

Łódzkie Stowarzyszenie Twórców Kultury organizuje w dniach 15–17 marca br. Międzynarodowe Spotkanie Filmowców Poszukujących „FORWARD" – Inne kino". Program imprezy przewiduje forum dyskusyjne z udziałem twórców eksperymentujących w dziedzinie języka filmowego i plastycznego, ekspertów i teoretyków kina artystycznego, spotkania autorskie i projekcje filmowe. Do udziału w spotkaniu zaproszono artystów z Polski i innych krajów socjalistycznych oraz z Austrii, Belgii, Francji, Hiszpanii, Japonii, Kanady, RFN, Wielkiej Brytanii i USA.

Według Dygata

Jezioro Bodeńskie

Janusz Zaorski przygotowuje ekranizację „Jeziora Bodeńskiego", głośnej powieści Stanisława Dygata, zaliczonej do literatury „rozrachunków inteligenckich". Jest to utrzymana w pierwszej osobie opowieść, której akcja toczy się w obozie internowanych cudzoziemców w Konstancji nad Jeziorem Bodeńskim. W filmie wystąpią Krzysztof Pieczyński, Gustaw Holoubek, Małgorzata Pieczyńska, Joanna Szczepkowska, Andrzej Szczepkowski i inni. Operatorem jest Witold Adamek, scenografem Allan Starski, a produkcją kieruje Barbara Pec-Śliesicka. Film powstaje w Zespole „Perspektywa".

„Kochać człowieka"

Festiwal amatorów w Oświęcimiu

„Kochać człowieka" to hasło festiwalu filmów amatorskich, którego głównym organizatorem był Zakładowy Dom Kultury Zakładów Chemicznych w Oświęcimiu. Grand Prix imprezy, przeprowadzonej z okazji 40-lecia wyzwolenia miasta i hitlerowskiego obozu zagłady, zdobył film „Śladami twardej drogi" Edwarda Sulikowskiego z AKF „Grunwald" w Olsztynie. Pierwszą nagrodą wyróżniono film „Jan" Jarosława Rodycza z AKF „Bielsko", a dwiema drugimi – „Ostatnią drogę" Zbigniewa Czernika z AKF „Iks" w Mikołowie i „Znicze pamięci" Henryka Lehnerta z AKF „Chemik" w Oświęcimiu. Trzy trzecie nagrody uzyskały filmy: „Wspólnota" Aleksandra Holaka i Przemysława Kamińskiego z AKF „Stodoła" w Warszawie, „Czas niewoli, czas śmierci" Mariana Żmudy z „Chemika" oraz „Zmiazdzenia owoc miażdżący" Piotra Muskały i Jerzego Müllera z AKF „Cyklop" w Piekarach Śląskich.

Wyniki wkrótce

Konkurs na scenariusz

Naczelny Zarząd Kinematografii, ZG Związku Literatów Polskich, ZG Stowarzyszenia Filmowców Polskich i PRF „Zespoły Filmowe" – organizatorzy konkursu na scenariusz filmu fabularnego poświęconego 40-leciu Polski Ludowej komunikują, że ogłoszenie wyników nastąpi w drugiej połowie marca br. Jednocześnie przepraszają za zwłokę, która wynikła z przyczyn technicznych i organizacyjnych, m.in. na skutek przedłużenia terminu składania prac i dużego ich napływu.

Nowe książki

Filmowa pop-historia

Związki filmu fabularnego z historią, popularyzacja wydarzeń przeszłości w filmach płaszcza i szpady, wielkich widowiskach, ekranizacjach klasyki powieściowej, kino jako instrument różnorodnych perswazji ideowych, jego źródła, kierunki przemian, wartości, którym pragnie służyć – to z grubsza tylko zarysowany temat najnowszej książki Rafała Marszałka pt. „Filmowa pop-historia". Znany krytyk, filmolog, eseista pisze m.in. we wstępie: „Dążeniem autora było stworzenie możliwie bogatej dokumentacji sądów, przekonań, emocji społecznych związanych z filmem; form zabawowych i technik propagandowych przez kino produkowanych. Film traktowany jest tutaj nie tylko jako dokument, ale również jako swego rodzaju projekt społecznej świadomości". Praca jest więc „refleksją z pogranicza historii filmu i historii idei". Książka ukazała się staraniem Wydawnictwa Literackiego w Krakowie. 504 str., 5000 egz., 250 zł.

JEDNA NOC

Spotkanie z WŁODZIMIERZEM GOŁASZEWSKIM

Na pryzmie czerwonych jabłek młoda kobieta, przerażona na widok uzbrojonych w pistolety mężczyzn, którzy wtargnęli na zaplecze sklepu. Kobieta jest bezwolna, a mężczyźni, którym grunt pali się pod nogami, coraz bardziej nieobliczalni. Kobietę gra Laura Łącz, a najagresywniejszego prześladowcę Włodzimierz Gołaszewski, który filmem „Handlarze jabłek" według scenariusza Macieja Zenona Bordowicza debiutuje jako reżyser.

● **Powstaje teraz kilka filmów poświęconych konfliktom lat powojennych. Realizują je przeważnie młodzi reżyserzy, urodzeni, a przynajmniej wychowani już po wyzwoleniu. Pan też należy do pokolenia trzydziestolatków. Dlaczego zainteresował pana scenariusz, którego akcja rozgrywa się na tle konfliktów 1946 roku?**

– Mój wybór nie był podyktowany modą. Nie decydował tu temat ani czasu. Nie chciałem również przekonywać czyja działalność była sprawiedliwa i pożyteczna, a czyja nie. O tym rozstrzyga historia. Zainteresował mnie stan emocjonalno-moralny ludzi, którzy przeszli przez pięć lat wojny i piekło okupacji, nieustannego zagrożenia, strachu, ocierania się o śmierć. Przez pięć lat okupacji – zwłaszcza ci którzy bronili swojej godności, swojego bytu, walczyli, konspirowali, sabotowali polecenia władz – żyli poza prawem, oczywiście nieniemieckim prawem wojennym. Potworne doświadczenia musiały się odcisnąć na ich psychice, charakterach, moralności. Długo jeszcze po wyzwoleniu agresja tkwiła w ich psychice, dodatkowo podsycana powojennymi podziałami i walkami. I dlatego niektórzy przedstawiciele jednej i drugiej strony reagowali na przeciwników na zasadzie odruchów wojennych, w sposób gwałtowny, wykluczający możliwość znalezienia jakiegoś kompromisu. Jakby wojna trwała nadal.

Ponadto zaintrygowało mnie w scenariuszu Bordowicza studium mocnych, choć wypaczonych charakterów, zdeterminowanych zagrożeniem, strachem, a także chęcią uwolnienia się od presji tego strachu. W takim stanie zdarzają się skrajne reakcje; albo ktoś zdobywa się na bezinteresowny heroizm albo też pod wpływem instynktu samozachowawczego robi największe świństwo. Rzecz rozgrywa się na Białostocczyźnie, gdzie powojenne konflikty miały szczególnie gwałtowny charakter. I nie przypadkowo cała akcja rozgrywa się w ciągu jednej nocy: w nocnych ciemnościach człowiek wydaje się być odarty z pancerza, wytworzonego przez doświadczenie i instynkt samozachowawczy. Czuje się bardziej zagrożony, reaguje gwałtownie, jednoznacznie.

Nerwem wydarzeń jest sensacyjna akcja aresztowania i transportu przez grupę milicjantów koronnego świadka, który może dopomóc w zdemaskowaniu szefa podziemnego oddziału, nękającego okoliczne powiaty. Równolegle akcja toczy się w więzieniu, w którym prokurator metodami nie zupełnie zgodnymi z prawem próbuje spośród zatrzymanych wyłonić najgroźszą tybę. Przypomina to nieco sytuacje analizowane w klasycznych westernach.

● **Z kim pan realizuje „Handlarzy jabłek"?**

– To tytuł roboczy. Teraz, pod koniec zdjęć, wiem już, że powinien się nazywać „Dłużnicy śmierci". To film przede wszystkim ról męskich, w którym jednak znalazło się miejsce dla dwóch atrakcyjnych aktorek: Laury Łącz i Danuty Kowalskiej. A ich partnerami są: Krzysztof Kołbasiuk, Tomasz Zaliwski, Andrzej Precigs, Henryk Talar, Wiesław Gołas, Karol Strasburger, Leon Niemczyk, Marek Frąckowiak, Jerzy Turek, Leszek Piskorz... Nie mogę wszystkich wymienić. Autorem zdjęć jest Henryk Janas, a scenografię projektował Roman Wotyniec.

● **Jaka była pana droga do debiutu?**

– Ukończyłem wprawdzie łódzką szkołę filmową, ale – wydział aktorski. Grałem i reżyserowałem na scenie, prowadziłem kabarety i grupy estradowe. Wystąpiłem w kilkunastu filmach, jednocześnie pracując przez 10 lat jako asystent i drugi reżyser. W Skandynawii zrealizowałem kilka filmów eksploracyjnych. Mam też na koncie dwa średniometrażowe filmy telewizyjne „Nie zabijesz wiatru" (1979) i „Gdzie szukać szczęścia" (1980). Pierwszy był próbą wyrażenia natury góral za pośrednictwem tańca i śpiewu, drugi mówi o dramacie przemijającej miłości, dążącej do ograniczenia wolności, zagrażającej spokojowi. To nie przypadkowe tematy. Moją pasją są góry, w których się wychowywałem i którym poświęcam znaczną część życia.

Rozmawiał BOGDAN ZAGROBA

Andrzej Precigs i Marek Frąckowiak na planie „Handlarzy jabłek"

ZA TYDZIEŃ

● GDZIE TE KOBIETY – **dlaczego w polskich filmach są tak niecieka we?**
● **Na planie sensacyjnego filmu** HANDLARZE JABŁEK
● NADZÓR: **recenzja**
● **Co się stało z liderami przedwojennego kina?** ZAPOMNIANI AUTORZY, ZAPOMNIANE TRADYCJE
● NIEWINNI ŚWIĘCI: **wokół Konfrontacji**
● KINO TO NIE WSZYSTKO: **rozmowa z Beatą Tyszkiewicz**
● **W „Kartkach z kalendarza"** SZCZĘŚCIE Miedwiedkina
● BOGOWIE CHYBA OSZALELI: **z ekranów świata**
● **W portrecie na życzenie** TERENCE HILL

Po projekcji pytaniom nie było końca

„Godność" Romana Wionczka

W Dyliżanie, małej górskiej miejscowości Armenii, w końcu grudnia odbyło się międzynarodowe sympozjum filmowców i krytyków z krajów socjalistycznych na temat współczesnego bohatera i współczesnej problematyki w filmie.

CZESŁAW DONDZIŁŁO

Twarze współczesnego dnia

Właściwie jest to temat rzeka i chyba słusznie postąpili radziecy organizatorzy rezygnując z ambicji wyczerpania problematyki za pomocą z góry przygotowanych referatów, bo to zawsze wiąże się z arbitralnym wyborem jednych i eliminacją innych tematów, przeciwnie – ukierunkowali dyskusję zgodnie z porządkiem problemów wnoszonych przez prezentowane filmy.

Założenie było takie: jeśli wyświetlane w Dyliżanie filmy rzeczywiście odzwierciedlają aktualne troski, niepokoje bądź nadzieje mieszkańca NRD, Czechosłowacji, Bułgarii, Polski, Ludowej Korei czy Związku Radzieckiego, to taka panorama po wszystkich sąsiednich podwórkach przy całej swej anaukowości socjologicznej może być bardzo ciekawa. Równocześnie byłoby to porównanie możliwości i poziomu współczesnego filmu, jego diagnostycznej przenikliwości i artystycznej kondycji.

Istotnie, jak w zwierciadle w filmach tych przeglądają się charakterystyczne dla różnych nacji odmienności, nawyki, refleksy ważnych historycznych wydarzeń i rodzimych tradycji, ale także sprawy wspólne wszystkim krajom socjalistycznym, a także problemy typowe dla wielu krajów współczesnego świata.

Podwójne salto w dziedzinie obyczaju

Chciałbym posłużyć się tu trzema filmami, które dają niejakie wyobrażenie o różnicach w tym, co się w poszczególnych krajach za sprawy pierwszorzędne w dziedzinie obyczaju uznaje. Być może tych przykładów nie należy uznawać za w pełni reprezentatywne, jak to już sygnalizowałem wyżej, ale przecież musi być jakiś powszechnie odczuwany powód obiektywny, który skłonił scenarzystę i reżysera do realizacji, a co najważniejsze państwowego producenta do sfinansowania właśnie takich a nie innych tematów.

W filmie Iris Gusner z NRD o dość pokrętnym tytule „Salto do tyłu z konia, który się potknął" dobra i znana aktorka średniego pokolenia Marion Wigmann gra samotną matkę dwojga dorastających dzieci. Ta oto kurka domowa i wykorzystywana przez egoistów matka, kobieta, która, jak się na początku wydaje, zupełnie już zrezygnowała z prawa do szczęścia i prawdziwej miłości, przeżywa nagły przełom. Pod wpływem bardziej wyemancypowanej koleżanki postanawia nadrobić zaległości. Porzuca domowe zajęcia, zostaje konduktorką, rusza w trasy, ma sporo nowych znajomych, trafiają się romanse, a na końcu – jak się wydaje – wzajemna i prawdziwa miłość. W filmie wyraźnie chodzi o wyzwolenie niemieckiej kobiety z tradycyjnych podległości wobec trzech „K" (w szczególności – kuchni) i uczynienie w pełni równorzędnym mężczyźnie podmiotem nie tylko w dziedzinie prawa, ale również obyczaju. Reżyserka przytomnie żongluje cały czas argumentem prawa kobiety do poszukiwania prawdziwej miłości, które to poszukiwanie – jak wiadomo – musi zawsze zawierać ryzyko błędu i nietrafności wyboru. I o to właśnie chodzi – momentów nie brakuje, a finał godny jest akceptacji przez najbardziej nobliwe autorytety. Żarty żartami, ale problem samotnych matek z dziećmi jest niepokojący i zmusza do niejakiej rezerwy wobec niektórych szczytnych i demokratycznych zdobyczy współczesnej cywilizacji. Sama zaś próba opanowania negatywnych skutków swobody przez poszerzenie swobody – tyleż ciekawa co dyskusyjna.

Inny nabolały problem obyczajowy prezentuje Jaromir Borek w czechosłowackim filmie „Chłopak za dwie piątki". Sama sprawa już nieraz była przerabiana przez czeskie i nie tylko czeskie kino. Chodzi o łeb hydry drobnomieszczańskiej moralności, który odrasta szybko wszędzie tam, gdzie skrzętność zamienia się w dorobkiewiczostwo i ordynarną pazerność, zaś wszystkie inne sprawy przysłania własny interes materialny. Właśnie wtedy pojawia się skłonność do relatywnego traktowania norm etycznych, widzenia drugiego człowieka pod kątem jego praktycznej przydatności, instrumentalnie. Tak właśnie jest traktowany chłopak ze szkoły budowlanej przez rodziców dziewczyny, którą adoruje. Gotowi są przymknąć oczy na oczywistość wzajemnego zauroczenia młodych, chłopca z internatu nocować pod jednym dachem z własną córką, byleby ten tani murarz szybko skończył robotę przy powiększaniu domu. A kiedy skończy... zrobił swoje, może odejść. Moim zdaniem Jaromir Borek zupełnie niepotrzebnie łagodzi ostrość ataku i z jednej strony tłumaczy rodziców ich nie najwyższymi zarobkami (bo jako uczciwi nie mają „lewych" dochodów), zaś z drugiej – trochę jednak krytykuje chłopca, który nie mogąc inaczej, stara się po prostu kupić dziewczynę za pomocą bardzo drogich prezentów (odbieramy to jako wpływ miazmatów drobnomieszczańskich na przedstawiciela warstwy, która nieomal z definicji winna być od tego wolna). To łatwe i odważnie, że reżyser mówi, iż drobnomieszczańskość nie jest cechą, która pojawia się po przekroczeniu przez człowieka

ciąg dalszy na str. 4

Rozwiązanie bezbolesne, tyle że utopijne

„Dubler zaczyna działać" Ernesta Jasana (ZSRR)

ciąg dalszy ze str. 3

jakiegoś określonego poziomu materialnego, tylko w pewnym sensie wynika także z predyspozycji psychicznych. Tyle, że jakby już na ten temat mówiono dawno i głośniej, także w Czechosłowacji. Czyżby aż tak rwała się kulturowa ciągłość rozwoju?

I już na zasadzie ciekawostki kilka słów o obyczajowych przeobrażeniach w kinie KRLD. Widziałem film poświęcony w całości krytyce drobnomieszczańskich skłonności pewnego szofera ciężarówki. Otóż ma on dowieźć na drugi kraniec państwa bardzo ważną dla produkcji maszynę. Jest to równocześnie jego ostatni kurs, gdyż samochód osiągnie w ten sposób limit kilometrów bez generalnego remontu silnika, co jest premiowane zaangażowaniem kierowcy na szofera w którejś z koreańskich ambasad za granicą. Nasz bohater tak bardzo już rozsmakował się w słodkiej wizji ambasadzkiej egzystencji, że wcale nie spieszy się z transportem maszyny, a nawet przeciwnie, kiedy nagła burza zrywa most na rzece – odmawia przejazdu po dnie, obawiając się awarii samochodu, która pozbawi go w ten sposób tak już nieodległych luksusów. Dopiero hart ducha i głęboka ideowość młodej konwojentki, która z narażeniem życia zabiega o pokonanie wodnej przeszkody, gdyż tam na maszynę czekają, a terminy i plany wiszą na włosku, dopiero więc jej poświęcenie uświadamia kierowcy egoizm dotychczasowego postępowania.

Co z dziećmi i młodzieżą?

Luz obyczajowy, pokusy życia ułatwionego, drobnomieszczańskie stereotypy moralne, wzniosłe hasła i znacznie mniej wzniosłe czyny – oto rzeczywiste piekło wzajemnie sprzecznych wartości wyznaczających ramy świata sporego odsetka dzieci i młodzieży z marginesu, rodzin rozbitych, na bakier ze szkołą, prawem, i w ogóle z dorosłymi. Wnikliwie penetrują ten temat Rosjanie. Poza znanymi już w Polsce „Wyrostkami" Dinary Asanowej w Dyliżanie pokazano „Klatkę dla kanarków" Pawła Czuchraja. Dziwny to film.

W przeciwieństwie do „Wyrostków", gdzie analizuje się sposób resocjalizacji, Czuchraj junior pokazuje sytuację owego pierwszego impulsu, który sprawia, że młody człowiek przekracza granicę prawa. Na dworcu kolejowym spotyka się i zaprzyjaźnia para nastolatków. On założył się, przegrał, szczeniacka brawura spowodowała, że musiał ukraść, bo honorowe zobowiązanie, uciekł z domu. Ona chce porzucić matkę żyjącą z nowym mężem, bo „tatuś" niedwuznacznie dobiera się do dziewczynki pod nieobecność zapracowanej na śmierć, choć życiowo operatywnej kobiety. Wspólnie z chłopcem uciekają przed milicjantem, przeżywają sporo przygód, nieźle przed sobą grają, zanim ostatecznie zdejmą maski z twarzy zwyczajnie nieszczęśliwych, bo zapomnianych i nikomu niepotrzebnych dzieci. Jeśli w tym momencie nikt nie poda im pomocnej dłoni i on i ona wcześniej czy później wejdą w kolizję z prawem.

Takich właśnie bohaterów, którzy zaszli krok za daleko, poznajemy także w filmie Aleksandra Pankratowa „Szczęśliwa Żeńka". To oni obrabowują pielęgniarkę Zenię z kozaczków i z pieniędzy. Kiedy dziewczyna wraz z pogotowiem przyjedzie do umierającej matki jednego z młodocianych bandziorów, ten bez skrupułów będzie starał się zmusić ją do milczenia. Wtedy właśnie kochany jedynak pierwszy raz otrzyma po twarzy od tatusia safanduły. Ale nic nie jest w stanie zmienić stosunku matki, która wciąż czuje się winna wobec chłopca pozbawionego troskliwszej opieki z powodu jej czasochłonnej pracy. Włos się na głowie jeży od tak rozbudowanego instynktu macierzyńskiego.

Zaś sam film traktuje raczej o czymś innym. Samotnie choć w wielorodzinnym lokalu mieszkająca Żeńka jako osoba z nikim formalnie nie związana prowadzi życie zawodowe i towarzyskie szalenie aktywne. Wszyscy jej zazdroszczą owej swobody dysponowania sobą, wolności i czego tam jeszcze – tylko, jak wynika z filmu, szczęśliwa Żeńka wcale nie jest szczęśliwa. Gubi się w powodzi nic nie znaczących zdarzeń, ulotnych przyjaźni, mało ważnych spotkań. Nie bardzo potrafi zhierarchizować ów strumień wrażeń, który od rana do nocy bombarduje jej osobowość. A może po prostu nie wie, co jest w życiu najważniejsze i jak należy żyć, aby była to egzystencja godna.

Te i inne problemy, które łatwo dostrzec na ekranie kina radzieckiego sygnalizują, że w sferze obyczaju, wartości etycznych, postaw i sposobu bycia na wschód od nas dzieje się dużo i od jednoznaczności niegdysiejszych deklaracji już bardzo daleko.

W stronę polityki

Od czasów „Oskarżonego" Klosa i Kadara w Czechosłowacji, naszej „Katastrofy", radzieckiego „Twego współczesnego" aż po „Premię" dobrze wiadomo, że podstawowe pytania polityczne w naszym systemie pojawiają się wraz z analizą stosunków produkcji.

W czasie obrad

Temat wciąż żywy **„Chłopak za dwie piątki" Jaromira Borka (CSRS)**

Jedzie straż

Dwa filmy z WF „Czołówka" oglądałem z prawdziwą sympatią, choć oba należą do podlejszego gatunku kina dokumentalnego, do podgatunku filmów zleconych, to znaczy wykonanych w profesjonalnej wytwórni za czyjeś pieniądze, na czyjeś zamówienie, w ramach jakiegoś tam programu i w zgodzie z wymogami mecenasa, lub – jak kto woli – płatnika.

Jeden z nich „Kosztem własnego czasu" zrealizował Robert Stando, drugi natomiast – „Nie dla sławy, nie dla chwały" – Ryszard Moch. Obu pozycjom patronuje Zarząd Główny Ochotniczych Straży Pożarnych i oto za sprawą mecenasa–płatnika ożywa jakaś naprawdę wielka rzecz, zupełnie obca mieszkańcom dużych miast i w ogóle jakby trochę zapomniana, bo jest zapomniana tak bardzo kiedyś romantyczna, ale nie pozbawiona nutek ironii i pobłażliwości legenda remizy, legenda orkiestr dętych, złotych kasków, paradnych mundurów, rozpędzonych koni, rozsuwanych drabin, ręcznych pomp i sikawek.

Straż ogniowa była wszędzie, gdzie trzeba było – na uroczystościach państwowych i kościelnych i na wesołych zabawach i była przede wszystkim przy pożarach, więc jej istnienie i jej obecność stwarzać musiały wiejskim i małomiasteczkowym społecznościom poczucie bezpieczeństwa, ale też i poczucie jakiegoś porządku innego niż cywilny i innego niż wojskowy. A status ochotnika musiał nobilitować status straży w świadomości ludzi dążących do jedności w obliczu zagrożenia.

Ogień był, jest i będzie zagrożeniem dla biednych i bogatych, dla wszystkich. A ogień to nie tylko iskra i słomiana strzecha, lecz także grzałka elektryczna, poduszka elektryczna, silnik elektryczny i – jak się okazało – również kolorowy telewizor.

Robert Stando zrealizował swój film w Gajewie pod Czarnkowem, dziś jest to województwo pilskie, a kiedyś było poznańskie. Tam istnieje dość unikalna drużyna kobieca – pięć pań zamężnych i dzieciatych swój wolny, nie zawsze wolny, ale zawsze własny czas poświęca działalności w OSP. Elżbieta pracuje w biurze „Meblomoru", prócz tego prowadzi typowe wiejskie gospodarstwo, wychowuje dziecko. Swój nowy strażacki mundur obnosi po biurze z nie mniejszą pychą niż najnowszy model kiecki od Diora. Inna pani wkłada mundur z okazji interwencji u miejscowych władz w sprawie zaopatrzenia miejscowego sklepu. Wszystkie panie – kiedy trzeba – ćwiczą swoją sprawność bojową. Wszystkie mają wyczulony słuch – na głos syreny alarmowej. Film Roberta Stando jest zrealizowany w klimacie pogodnym, więc i strażacka pasja bohaterek jest tu sprowadzona do czysto ludzkich wymiarów autentycznych zainteresowań i psychologicznych i społecznych kalkulacji. I w tym filmie nie zauważa się piętna ciężkiej łapy zleceniodawcy. Jest sprawa, jest teza i są wnioski, ale taki film mógł powstać również bez mecenatu Związku OSP – jako normalny film dokumentalny.

I to samo można by było powiedzieć o filmie Ryszarda Mocha, gdyby nie chęć – a może właśnie zalecenie – związania bardzo starych tradycji pożarniczych z tradycjami czterdziestolecia. Więc – z jednej strony – Ostrów Lubelski i spuścizna wieków, a z drugiej – Kietrz z województwa opolskiego, gdzie wszystko trzeba było zaczynać, i wszystko się brało z niczego. W filmie Mocha są natomiast warte uwagi dwie sprawy – a to żywotność tradycji obejmujących i najmłodsze pokolenia garnących się ku straży dzieci, a to także znakomite wręcz wyczucie dramaturgii filmowej, choć Moch, debiutant zresztą, zaprezentował je właściwie tylko w krótkim prologu. Jest pożar stodoły i akcja ratunkowa, tego dobytku już się nie da ocalić, ale można zapobiec ogniowej zarazie.Śledząc ludzkie reakcje, spojrzenia i grymasy twarzy zaciekawionych i przerażonych gapiów, Moch przedstawia jakby samą istotę pożaru jako tragedii i widowiska zarazem.

Można sobie podkpiwać z zabawy w stylu pop i przedkładać wszystkie inne muzyki nad muzykę mosiężnych trąb, ale wystarczy oparzyć sobie palec przy odgrzewaniu kaszanki, by przestraszyć się ognia. Jakoś mnie te filmy podbudowały trochę: dookoła o biedzie, o równowadze, o tym, o tamtym. Ale jakby na przekór całemu światu ćwiczą sprawność obronną sympatyczne kobitki w Gajewie i dzieciaki w Ostrowiu i w Ostrowiu pielęgnują stare ręczne pompy i zdjęcia fotograficzne, i w Gajewie można sobie zatańczyć na strażackim balu. I z perspektywy remizy świat wydaje się trochę lepszy, solidniejszy, taki trochę nawet – moralny.

Jest to prawda stara jak świat, ale jak się okazuje, wciąż odkrywana w kinie z okrzykiem *eureka*.

Zasada jest prosta. Jeśli poziom sił wytwórczych przerasta zastane stosunki produkcji, to pogłębia się sprzeczność, która – jeśli nie zostanie rozładowana metodami ewolucyjnymi – musi doprowadzić do wstrząsu rewolucyjnego. W powieściach i filmach „dyrektorskich" właśnie ci menadżerowie przemysłu świadomie łamali prawa finansowe i inne reguły określające zasady funkcjonowania centralnie sterowanego przemysłu, po to, by w niezgodzie z prawem uzyskać efekty produkcyjne zgodne z centralnym planem. A więc tym pośrednikiem, elementem dostosowującym stosunki produkcji do poziomu sił wytwórczych stawał się dyrektor świadomie łamiąc prawo owe stosunki sankcjonujące. Trzeba było ludziom dodatkowo płacić za nadgodziny, dawać extra premie itd. Tak ukazał ten temat z 20-letnim co najmniej opóźnieniem Emil Canew z Bułgarii w prezentowanym w Dyliżanie filmie „Tama". Jak się w prywatnych rozmowach okazało, nie znał filmów czeskich ani polskich.

Inną metodę w miarę bezbolesnego, choć także utopijnego, pokonania narastających sprzeczności zaprezentował Ernest Jasan w filmie „Dubler zaczyna działać". Utopia polega na zastąpieniu starych, a więc jakoś tam zmanierowanych i zrutynizowanych w działaniu pracowników nadzoru technicznego pewnej fabryki przez młodych inżynierów, wytypowanych na podstawie socjologicznych ankiet. No tak, oni chcieliby opornych kooperantów włóczyć po sądach, egzekwować kary za opóźnienia i w ogóle zorganizować produkcję ze względu na produkcję, a więc finalny cel istnienia zakładu. Nie zdają sobie sprawy, że w tym czasie ich fabryka stanie z powodu braku zaopatrzenia. A co się stanie z robotnikami, z czego będą żyli... Wniosek generalny z filmu jest dość prosty. Nie byłoby źle dopuścić do sfery zarządzania gospodarką odrobiny świeżej krwi, tylko z kolei nie należy przesadzać z nadziejami, że taka pokoleniowa zmiana warty może mieć rzeczywiście znaczący wpływ na uzgadnianie poziomu sił wytwórczych i struktury stosunków produkcji.

No dobrze, ale kto może ową bezkolizyjność właściwego dostrajania się zagwarantować. Niesubordynowani dyrektorzy – nie, centralny planista właśnie ze względu na swą biurokratyczną ociężałość i odległość od konkretów produkcji – także nie, no to kto?

Bardzo trafnym uzupełnieniem filmowym do rozważań na ten temat okazała się „Godność" Romana Wionczka. To ten film postawił wreszcie kropkę nad „i" i sferę produkcji ukazał w kategoriach politycznych. My się tu w Polsce możemy boczyć, że film nie pokazuje pełnych motywacji konfliktu „Solidarności" i władzy, ale dla obcych, a zwłaszcza dla ludzi z innych krajów socjalistycznych, jest zaskakujący i brzmi ciekawie. Może nawet trochę wbrew intencjom reżysera konflikt ogromnej większości załogi fabryki i uczciwego, starego robotnika broniącego branżowych związków otwiera perspektywę na ekonomiczno-polityczne przesłanki konfliktu. Nawoływanie do uczciwej pracy nie na wiele się zda, gdy potrzebne są zmiany strukturalne. Właśnie reforma gospodarcza, ucieczka od modelu centralnego sterowania gospodarką narodową, stawianie na inwencję poszczególnych zakładów kierowanych przy pomocy rad pracowniczych, oto są prawdziwe efekty rewolucyjnych ruchów początku lat osiemdziesiątych w Polsce. Stan wojenny wyciszył jedynie ekstremę polityczną, natomiast nie zagłuszył istoty ekonomiczno-politycznego wydźwięku protestu; więcej – nie tylko nie zagłuszył lecz stworzył warunki do pozytywnej reakcji społeczno-ekonomicznej i politycznej. Oczywiście wszystko to jest poza filmem i stąd pewne uczucie niedosytu u widzów, którzy obejrzawszy fragment procesu historycznego chcieliby poznać go w pełnym wybrzmieniu, a przynajmniej domyślać się wszystkich konsekwencji jego działania.

Może dlatego po filmie „Godność" trzeba było jeszcze długo, długo rozmaite rzeczy wyjaśniać. Gospodarze zaprezentowali go (wraz z filmem NRD) w dużej sali Domu Kina Stowarzyszenia Filmowców Radzieckich w Moskwie.

CZESŁAW DONDZIŁŁO

Narkomani

O realizacji filmu Andrzeja Trzosa-Rastawieckiego „Ziarnka maku"

Robur wlókł się wolno szosą z Warszawy do Garwolina. Aktorzy i członkowie ekipy rozmawiali o czymś obojętnym. Samochód skręcił w boczną drogę i po paru minutach zatrzymał się na podjeździe. Mały dworek z ganeczkiem, wokół zabudowania gospodarskie. Jesteśmy w Głoskowie, w pierwszym, powstałym przed kilku laty ośrodku resocjalizacji narkomanów prowadzonym przez Monar.

„Narkoman jest w gruncie rzeczy bezbronnym człowiekiem, pełnym sprzeczności i lęków, pozbawionym naturalnej odporności na stres codziennej egzystencji, pogardzanym przez bliskich i społeczeństwo, zagubionym i bezradnym". Te słowa przeczytałam w niepozornej broszurze z czarną okładką. Jej autorem jest Marek Kotański, psycholog, postać już dzisiaj nieomal mityczna, budząca zresztą wiele kontrowersji. Twórca Monaru, człowiek, który kilkanaście lat życia poświęcił leczeniu narkomanów. Nie tylko leczeniu, lecz także przywracaniu ich życiu wszystkimi możliwymi sposobami. Głosków, a potem następne domy Monaru, to miejsca nierozerwalnie związane z Kotańskim i jego ideą.

Joianta Piętek i Daniel Olbrychski

Powróćmy jednak do dworku. Przez moment nie mogę się zorientować, kto jest członkiem ekipy filmowej, a kto mieszkańcem domu. Ekipa Andrzeja Trzosa-Rastawieckiego po trzech tygodniach zdjęć porusza się tu jak u siebie w wytwórni, pozdrawia uśmiechem ludzi krążących po korytarzach. Znają ich imiona, zagadują dzieci kręcące się po domu. Dzieci? Tak, mieszkają tu także małe dzieci, jest ich kilkoro. Na niektórych drzwiach napisy – imiona matek i dzieci, z szałek w przedpokoju też wyglądają dziecięce kalosze.

Rozglądam się dalej po korytarzu: na ścianie kartka z imionami i przypisanymi do nich zajęciami: sprzątanie poszczególnych pomieszczeń, prasowanie fartuchów... W kącie przedpokoju przedziwny żłobek – dziecięcy spacerowy wózek przybrany choinkowymi lampkami. Nad drzwiami napis „Do siego roku". Jest początek stycznia.

Na ścianie tablica z przypiętym znaczkiem Monaru – proste graficznie dwie sylwetki ludzkie trzymające się za ręce. Obok regulamin ośrodka i lista zatytułowana „Warunki niewyleczenia się w Monarze".

– utrzymywanie dawnych znajomości;
– życie wspomnieniami;
– mówienie o sobie „jestem wyleczony";
– myślenie i mówienie o ćpaniu (...)

Długa lista ciągnie się dalej. Pod spodem kartki z prawami i obowiązkami gospodyni domu, prezesa, stróża... Spis codziennych czynności, niezbędnych do funkcjonowania każdego domu. Powiało normalnością, domowym ciepłem.

Ekipa przeniosła się właśnie pod tablicę ogłoszeń. Montują światło i usta-

Reżyser Andrzej Trzos-Rastawiecki

lają wygląd pokoju-magazynku, w którym rozgrywać się ma pierwsza z realizowanych dzisiaj scen. Zawadzam w wąskim przejściu, odchodzę więc dalej. Przez otwarte drzwi widzę pokój urządzony wyraźnie kobiecą ręką – jakiś koszyk z kłębkami włóczki, suszone roślinki, kolekcja zasuszonych motyli przypięta do aksamitnej płytki. Sporo dziecięcych książeczek i zabawek. Pytam, czy to filmowa scenografia? Okazuje się, że nie – jest to zwyczajny pokój. Mieszkańcy próbują z dostępnych tu mebli i własnych drobiazgów tworzyć sobie coś na kształt prawdziwego domu. Po chwili do pokoju wchodzi kilkuletni chłopiec. Mama przyprowadziła go właśnie ze szkoły.

Dariusz Jakubowski i Jolanta Piętek

Tymczasem kończą się przygotowania do pierwszego ujęcia. Młody aktor, Rafał Wieczyński, leży w bieliźnie na łóżku ustawionym w ciasnym magazynku. Nie śpi, nasłuchuje. Jakiś dźwięk zza okna zwrócił jego uwagę. Reżyser dopowiada, że będzie to warkot samochodu zajeżdżającego przed dom. Efekty zostaną dograne później, teraz kamera musi zarejestrować reakcję bohatera. Chłopak najpierw słyszy samochód, a chwilę potem niesamowity, zwierzęcy krzyk dziewczyny. Podnosi się i staje w otwartych drzwiach magazynku.

To tyle – niewiele na pozór, lecz jest to jeden z ważniejszych momentów filmu. Chłopak przyjechał tu przed paroma godzinami. A raczej – wrócił. Był tu już kiedyś, próbował leczenia w ośrodku. Uciekł. Nie sam – razem ze swą dziewczyną. Dziś ona nie żyje, a chłopak wraca do ośrodka. Zdaje sobie sprawę, że to dla niego jedyna szansa ocalenia. Regulamin ośrodka jest jednak twardy i bezwzględny – ucieczka czy złamanie abstynencji równają się automatycznie wyrzuceniu. Powrót jest praktycznie prawie niemożliwy. Decydujący głos będzie miał w tej sprawie Grzegorz. To jego samochód zajechał przed chwilą pod dworek. Grzegorz jest tu osobą numer jeden, to on stworzył ten ośrodek – więcej, jego ideę. To on wszystkimi możliwymi metodami walczy o życie narkomanów, wydzierając ich z nałogu. Kiedy zawodzą sposoby konwencjonalne, nie cofa się przed innymi, nieraz drastycznymi. Ten straszny krzyk dobiegał z pokoju Grzegorza, a krzycząca dziewczyna, której ścinał włosy tuż przy skórze. Zrobił to, by powstrzymać ją przed wyjazdem z ośrodka.

Kiedy kilka dni później wzięłam znów do ręki broszurę Kotańskiego, znalazłam następujący fragment: „Pamiętam dziewczynę, która zaczęła umierać. Objawem umierania jest chęć brania, manifestowana w różny sposób (...) Zaczęło ją skręcać, blada, skurczona twarz, drżące ręce, agresja wobec otoczenia. Walnąłem w dzwon – jest to sygnał do zebrania wszystkich i gdy już siedzieliśmy w kręgu, odezwałem się:

– Powiedz nam, co chcesz zrobić.

Zaczęła mówić szybko, niesładnie, chciała wstać i wychodzić.

– Chwileczkę – powiedziałem – na odchodnym zetnę ci tylko włosy (...)

– Nie zrobi pan tego, nie ma pan prawa.

– W dupie mam prawo. Ja chcę, żebyś żyła (...)

Obciąłem jej te piękne włosy przy samej skórze, tępymi nożyczkami, bo tylko takie były w ośrodku. Doznała szoku (...). Czy żyje? Tak. Jest matką, jest normalna (...) To świństwo powstrzymało ją od śmierci".

Magda Dragan, Tomasz Kowalski, Mariusz Czajka i Maciej Godlewski

Jolanta Piętek

Maria Gornostaj i Rafał Wieczyński

Grzegorz to nie Kotański, filmowy ośrodek to nie Głosków. To nie będzie film dokumentalny, fabuła jest zbitką prawdziwych narkomańskich losów, wydarzeń, które mogły się rozegrać, zdarzeń złączonych wyobraźnią scenarzysty i reżysera. Andrzej Trzos-Rastawiecki mówi wyraźnie: nie robię filmu o Kotańskim i Monarze, chcę, żeby to było wyraźnie powiedziane. I jeszcze – tytuł roboczy filmu nie będzie na pewno tytułem ekranowym.

Wracamy do zdjęć. Grzegorz ma w tym filmie twarz Daniela Olbrychskiego. Właśnie podchodzi do stojącego w drzwiach chłopca.

– Żal ci jej?

– Żal.

– Mnie też...

A potem obejmuje chłopaka za ramię.

– Weź sobie jeszcze jeden koc, jest zimno...

Ekipa za chwilę przeniesie się na strych. W całym domu jest zimno, na górze wprost lodowato. Pobyłam tam chwilę i zeszłam na dół. Chłopak z ekipy rozmawia z jakąś dziewczyną w okularach, coś uzgadniając z nią w sprawach organizacyjnych. Trzeba ustalić, ile osób przyjedzie jutro i co ugotować na obiad. Rozmowa przypadkiem schodzi na palenie papierosów (w ośrodku nie można palić i tej zasady przestrzega też ekipa). I nagle chłopak z ekipy pyta:

– A jak brałaś, to paliłaś?

Pytanie wydaje mi się brutalne. Dziewczyna jednak uśmiecha się i spokojnie odpowiada.

– Jasne! Po trzy paczki dziennie!

Śmieje się. Coś zagaduje do mnie, wcale nie zrażona bezceremonialnością pytania. Rozmawiamy więc chwilę, częstuje mnie herbatą. O czym gadamy? O jej poprzednim życiu, o tym, jak tu jest i co będzie potem. Jak reaguje jej dziecko na pobyt w ośrodku i jak reagowało kiedyś, gdy brała. O tym, co straciła przez branie i jak ma zamiar żyć, kiedy opuści Głosków. O tym, że mały kaszle i jak idzie naszym dzieciom w zerówce. Za chwilę biegnie szykować ekipie dzbanek gorącej herbaty, by nie marzli na strychu.

Zostaję w pustym pokoju, który przed chwilą był filmowym obiektem. Cel, z jakim przyjechałam tu – wizyta na planie – przestaje być taki ważny, choć wyraźniej teraz widzę, że rzetelny film o narkomanach jest niezwykle potrzebny. Ważni są ludzie, którzy tu są i których tu już nie ma. Ci, którzy odeszli stąd, żeby normalnie żyć i ci, dla których odejście oznaczało śmierć. Ci, którzy przyjdą tu toczyć dramatyczną walkę o powrót do życia. Którzy chcą – jak w wierszu przytoczonym na początku broszurki – „dogonić szczęście za rogatką".

Raz jeszcze sięgam po broszurę. „To my tworzymy tę społeczną plagę, lekceważymy pochopnie to, co w życiu najważniejsze – miłość do drugiego człowieka, burząc poczucie bezpieczeństwa i godności, rwąc nici przyjaźni, depcząc bliźniego w imię własnych, niegodnych celów".

ILONA ŁEPKOWSKA

Zdjęcia ROMAN SUMIK

Prawda wu szu

KLASZTOR SHAOLIN

Reżyseria: Chang Hsin Yen. Wykonawcy: Jet Lee, Yue Hai, Din Nan, Chang Jien i inni. Hongkong – ChRL, 1982

Fabuła filmu „Klasztor Shaolin" (trafniejszy byłby chyba tytuł „Świątynia Shaolin"; do klasztoru nie przychodzą wierni, by – jak to widzimy na ekranie – składać ofiary bóstwom) oparta jest na faktach historycznych z początku VII wieku naszej ery. Kiedy książę Cin, późniejszy cesarz T'ai-dzun z dynastii Tang, został osaczony przez swojego wroga – konkurenta do tronu, Wai Szy-czunga – tylko dzięki pomocy trzynastu mnichów ze świątyni Shaolin wyszedł cało z opresji. Po ostatecznym zwycięstwie, kiedy zasiadł już na tronie cesarskim, władca mianował jednego z mnichów wielkim generałem wojskowym, a pozostałych oblekł w fioletowe szaty (jeden z największych zaszczytów w cesarstwie). Obdarzył też przybytek mnichów dużą ilością złota i srebra – oraz nadał im ziemie. Kazał odnowić i rozbudować świątynię, tak że liczyła kilka tysięcy izb, w których później mieszkało ponad tysiąc mnichów. Cesarz w swej łasce pozostawił im także kamienne tablice z wyrytymi przez niego osobiście napisami. Tablice i freski ścienne przedstawiające to historyczne wydarzenie przetrwały w świątyni przez trzynaście wieków aż do dziś.

W fabule filmu wykorzystano jedynie kronikarski zapis o trzynastu znawcach sztuki walki, którzy pomogli cesarzowi. Tak jak Tołstoj z jednego wypadku na stacji kolejowej stworzył wielkie dzieło znane pod tytułem „Anna Karenina", tak (toutes proportions gardées) scenarzysta „Klasztoru Shaolin" ową zwięzłą notatkę rozbudował do rozmiarów opowieści o wielu wątkach: wymyślił postać dziewczyny i jej romans z młodym mnichem, scenę ucieczki przyszłego cesarza przebranego za kobietę, mnicha jedzącego żaby i psa itd. W literaturze i sztuce nie jest to zjawisko niedozwolone, na tym polega różnica między suchą kroniką historyczną i twórczością artystyczną. Sukces zależy przede wszystkim od talentu osoby, która dokonuje przeróbek – i od końcowego efektu.

Akcja „Klasztoru Shaolin" wciąga widzów, choć gra aktorska nie jest pozbawiona schematyczności i sztuczności. Ale gdy tylko zaczyna się walka „kung-fu", niedoskonałości filmowe znikają. Prawda wspaniałych umiejętności mistrzów pochłania widzów bez reszty, zapiera im dech w piersiach i pozwala zapomnieć o realnym świecie. Chętnie obejrzeliby fragmenty filmu jeszcze raz, jeszcze dokładniej. „Klasztor Shaolin" pobił rekordy kasowe w Hongkongu i Makao, mimo silnej konkurencji filmów miejscowej produkcji. A w Japonii ceny biletów na ten film ustalono na 1500 jenów, co w tym kraju zdarza się rzadko.

Realizację „Klasztoru Shaolin" zaczęto w 1979 roku. Zaangażowano aktorów z Chin Ludowych. Byli to artyści opery pekińskiej z prowincji Honan. Posiadali oni umiejętność sztuki walki w takim stopniu, w jakim wymagały tego role w operze pekińskiej. Niestety, po zdjęciach próbnych okazało się, że stopień ten był niewystarczający: mieli przecież zagrać najlepszych mistrzów sztuki walki z czasów dynastii Tang. Poza tym ci aktorzy nie potrafili zrezygnować z gestów operowych. Producenci postanowili więc zacząć wszystko od początku: nowy reżyser, nowi aktorzy, kolejna wizyta w Chinach. Do głównej roli młodego mnicha wybrano Li Lien-cie. Miał on wtedy 18 lat i był pięciokrotnym mistrzem ogólnokrajowym w dziedzinie wu szu (tradycyjna sztuka walki w Chinach; za granicą przyjęła się nazwa kung-fu). Li zaczął ćwiczyć wu szu jako ośmiolatek. W 1974 roku, w wieku lat 15, miał już tytuł mistrza Chin. Ten inteligentny, zdolny, uparty i skromny chłopak był wymarzonym kandydatem. Poza nim potrzeba było jeszcze przynajmniej kilkunastu mistrzów do ról drugoplanowych z punktu widzenia fabuły, a pierwszoplanowych pod względem umiejętności walki: mieli oni grać trenerów, starszych mnichów i trudnych do pokonania wrogów. Ich poziom walki nie mógł być wcale gorszy od umiejętności głównego bohatera. Reżyser znalazł najlepszych w poszczególnych dziedzinach, aby w filmie pokazać odmienność stylów walki i różnorodną broń. Także japoński związek „pięści Shaolin" użyczył swoich wybitnych reprezentantów do udziału w tym filmie. Do głównej roli kobiecej oraz do ról nie wymagających umiejętności walki zaangażowano tych samych aktorów co w pierwszym wyborze – artystów opery z Honan. Do tego doszła ogromna ilość statystów, też z kręgu znawców wu szu.

W „Klasztorze Shaolin" nie było kaskaderów, nie stosowano trików filmowych. Mamy tu istne popisy metod posługiwania się osiemnastoma tradycyjnymi rodzajami broni chińskiej i „pięścią Shaolin". Ale film nie jest tylko ciągiem popisów. Musi stosować się do założeń scenariusza i wymagań reżyserii. Dlatego też podczas realizacji potrzebne były duble: dwudziesto- lub trzydziestokrotne powtórzenia scen walki stanowiły rzecz normalną. Kilkusekundowe ujęcie, w którym mnich walczący w stylu „pijanym" podnosi się z ziemi jak Wańka-wstańka, kręcono aż 47 razy. Aktorzy-mistrzowie, ambitni i wytrwali, starali się dać z siebie wszystko w walce, choć przeszkadzało im używanie filmowej broni zamiast prawdziwej – dużo cięższej, do której byli przyzwyczajeni. Ale i tak niejeden nabawił się na planie filmowym siniaków czy lekkich zranień. Aktora Li Lien-cie tak poraniły w głowę filmowe piki, że musiał korzystać z pomocy chirurga. Nie przerwano jednak z tego powodu zdjęć ani na chwilę. Ostatnią scenę walki w filmie kręcono nad Huang-ho (Żółtą Rzeką). Było to w zimie przy temperaturze -12°C. Część walki toczy się w lodowatej wodzie. I choć aktorzy byli niezawodowi – grali z profesjonalnym poświęceniem.

W filmie prawdziwa jest nie tylko walka, lecz także plenery. Zarówno świątynia, jak i Huang-ho są autentyczne – i dzięki temu współtworzą atmosferę filmu. Kiedy na ekranie pojawia się góra Sun – jedno z pięciu najdostojniejszych miejsc, gdzie składa się ofiary Niebu – widzowie nie tylko mogą podziwiać potęgę pięknej góry, wodospad, Żółtą Rzekę i jej opuszczone przystanie... Mają też okazję zobaczyć starą świątynię z V wieku, freski, rzeźby i stojący nad mogiłami las pagód. Na dziedzińcu świątyni 48 wgłębień w czterech rzędach to podobno ślady żmudnych ćwiczeń mnichów sprzed kilkunastu wieków. Aktorzy w filmie stanęli w tych wgłębieniach i zademonstrowali podstawowe ćwiczenia „pięści Shaolin". Nie musieli się uczyć niczego nowego do tej sceny. Zachowywali się jak co dzień – tyle że tym razem ogolili głowy i udawali mnichów.

Niewątpliwie sukces tego filmu opiera się na kunszcie walki prawdziwych mistrzów. Żaden z nich nie miał przedtem do czynienia z filmem, jedynie Li Lien-cie miał siostrę z wyższej szkoły aktorskiej – i dziewczyna nieco pomogła mu w pracy nad rolą. Właśnie wtedy, kiedy ci niezawodowi aktorzy usiłują grać, wychodzi im to gorzej. Ich urok polega na tym, że kiedy walczą – zapominają o aktorstwie.

Po „Klasztorze Shaolin" Li Lien-cie (występujący już jako Jet Lee) podpisał pięcioletni kontrakt z producentem z Hongkongu. Zagrał także główną rolę w chińskim filmie „Młodzieniec z Shaolin". Dzięki sukcesowi „Klasztoru Shaolin" w samych Chinach powstała seria filmów o tematyce wu szu. Wśród nich jest jeszcze jedna pozycja wartościowa, pokazująca odmienny styl walki z góry Wu tan. Ten film jest chyba dojrzalszy artystycznie i mniej efekciarski niż „Klasztor Shaolin". Tam także występują prawdziwi mistrzowie, specjalizujący się w stylu Wu tan, z pozoru bardziej miękkim, ale równie skutecznym.

Ale produkcja filmów kung-fu powoli już w Chinach się zmniejsza. Temat nie wywołuje takiego zachwytu jak w Hongkongu, zwłaszcza wśród pedagogów i rodziców młodych chłopców. Pod wpływem tych filmów niektórzy uczniowie uciekali ze szkół i czym popadło przemierzali setki kilometrów do świątyni Shaolin, chcąc przeistoczyć się tam w bohaterów z filmu i legendy. Na darmo tłumaczył im stary mnich, że nie przyjmuje już uczniów, lecz raczej zwiedzających turystów.

HU PEI-FANG

Love story

FETYSZ

Reżyseria: Krzysztof Wojciechowski. Wykonawcy: Jan Prochyra, Ewa Ziętek, Ludwik Benoit, Leon Niemczyk i inni. Polska, 1984

Zakochać się można także w samochodzie. Francuski rzeczownik voiture jest rodzaju żeńskiego, co stanowi podstawę dla tysiąca dowcipów na temat wzajemnych stosunków właściciela i jego wybranki. W naszych warunkach zgrzebnej motoryzacji dowcipy o miłości do samochodu nabierają wymiaru tragigroteski.

Jedno gadającym głowom udało się na pewno. Wmówiły nam mianowicie, że samochód osobowy marki polski fiat 126p jest najdoskonalszym wcieleniem marzeń Polaka lat siedemdziesiątych. I rzeczywiście, nie sposób zaprzeczyć, że fiat 126p stał się symbolem. Dla jednych symbolem pewnego progu małej stabilizacji, dla innych zaś nieosiągalnym wyobrażeniem rozpasanego dobrobytu. Ciułał więc co drugi Kowalski na malucha, co piątemu Kowalskiemu po latach wyrzeczeń udawało się dogonić marzenie w kolorze piasku pustyni. W społecznej świadomości (jeśli coś takiego w ogóle istnieje) zakorzenił się swoisty mit, mit szczęścia za kierownicą malucha. W zapobiegliwej krzątaninie wokół osiągnięcia tego, skądinąd tak oczywistego celu, wielu z nas wywietrzały z głów różne niepotrzebne głupstwa.

Anegdota filmu „Fetysz" jest prosta. Facet kupuje malucha, ale mu go kradną. Z desperacji sam zaczyna kraść. Puenty nie zdradzę, bo podobno śmieszna, chociaż mnie nie rozśmieszyła. Problem jednak tak do końca śmieszny nie jest. Spójrzmy jak wygląda dzisiaj, na początku 1985 roku. Otóż samochód osobowy marki polski fiat 126p według ceny oficjalnej kosztuje około 330 tys. złotych. Według ceny giełdowej, czyli realnej, mniej więcej dwa razy tyle. Polak o przeciętnych dochodach musi więc wszystkie zarobione pieniądze odkładać przez cztery lata, by móc owego gokarta kupić. Oczywiście przy założeniu, że przez 4 lata cena nie pójdzie w górę. Ktoś zarabiający mało odkładać musi przez 8 lat, rencista przez 10 lat. Odkładając nie całą, a tylko połowę każdej pensji oszczędzać trzeba odpowiednio 8, 16 i 20 lat. Odkładając zaś tyle ile odłożyć można – w tym wcieleniu nie ma się na fiata 126p żadnych szans. Był więc i będzie maluch dostępny jedynie dla lepiej i o wiele lepiej sytuowanych. Wcale nie żartuję, tak jest naprawdę. Warto o tym pamiętać, układając dowcipy o naszym motoryzacyjnym boomie.

Dość jednak arytmetyki, która coraz częściej bywa smutna, wróćmy do kina. Krzysztof Wojciechowski nakręcił film o namiętnym pożądaniu, płomiennej miłości i żarliwej tęsknocie. Przedmiotem tychże gwałtownych uczuć jest właśnie fiat 126p. Najpierw pożądanie. Cała rodzina kombinuje, sprzedaje, kupuje, pożycza, by dogonić cenę. Potem miłość, krótkie chwile stłoczonej w maluchu rozkoszy. Wreszcie gorycz rozstania i tęsknota rodząca przestępstwo, które uzyskuje wymiar irracjonalnej pogoni za fatamorganą i zarazem rozpaczliwej walki o byt.

Nie bardzo wiadomo ile właściwie bohater tych maluchów ukradł i co się z nimi dzieje. To nieistotne, mówi reżyser. Wiadomo natomiast, że działa jak w malignie, jak nawiedzony czy też opętany. Przenosimy się w inną poetykę, w zupełnie inny film. Oniryczno-fantastyczne wizje samochodowego szaleńca doczepione do obyczajowej komedii mają chyba stanowić próbę jakiegoś głębszego uogólnienia. Trudno mi doprawdy dociec, o jakież to uogólnienie chodzi. Skłonny byłbym raczej przypuścić, że nakręciwszy już samochodową love story reżyser zapragnął dorobić nieco ideologii.

Kluczową scenę filmu ma zapewne stanowić rozmowa bohatera z bystrym i oczytanym w anarchizującej literaturze (cytuje „Niemyte dusze"!) oficerem milicji. W tym nieporadnym kawałku pseudofilozoficzna zaduma nad człowieczą egzystencją na tym łez padole nie wychodzi ponad poziom pustosłowia, nie mającego zresztą żadnego odbicia w całej materii filmu. Stwarzając pozory jakiegoś społecznego przesłania, jakiejś śmiałej konstatacji czy diagnozy, słowem, jakiegoś intelektualnego ruchu, Wojciechowski prześlizguje się obok problemów istotnych.

Kokietuje i mami blichtrem quasi-dokumentalizmu. Historia owej miłości jest bowiem, a raczej ma być, wpisana w ramy obyczajowego portretu Polski współczesnej. Podobnie jak w poprzednich swych filmach zaangażował Wojciechowski całą rzeszę aktorów nieprofesjonalnych, czyli mówiąc po ludzku – naturszczyków. Obstawił nimi role drugoplanowe i epizody. Role główne powierzył aktorom zawodowym: Janowi Prochyrze, Ewie Ziętek, Ludwikowi Benoit, Leonowi Niemczykowi. Wyszło to filmowi na dobre, chociaż poza znakomitym Benoit, aktorzy wyraźnie nie czują klimatu opowieści, nie mają ze sobą kontaktu, tak jak prawdopodobnie nie mieli go z reżyserem i nie będą mieć z widzem. Być może mści się przyzwyczajenie Wojciechowskiego do pracy z naturszczykami, być może zawodowcy zbyt przejęli się konkurencją amatorów. Nie ulega wątpliwości, że żaden z naturszczyków nie potrafiłby unieść głównej roli, chociaż w charakterystycznych epizodach potrafią często więcej niż teatralni spece.

Nagromadził Wojciechowski tych epizodów sporo, ale przecież owe scenki rodzajowe, niekiedy nawet zabawne i trafne, nie mogą pretendować do miana portretu współczesności. Nie wymagam wcale zbyt wiele, rozumiem, że to zaledwie wycinek, szkic. Jest on jednak bardzo powierzchowny, a także mało interesujący. Mimo fabularnej linii całość pozostaje zlepkiem scenek bez większego ładu, bez myśli. Jeśli nawet pytanie o problem jest pytaniem zbyt wygórowanym, powinna przecież pozostać barwna rodzajowość, autentyzm rzeczywistości. Temat wszak – palce lizać! Ileż można by wydobyć smakowitej egzotyki ze sfer i stref w filmie obecnych. A tu tymczasem pusto. To tak jakby tęczę sfilmowano na taśmie czarnobiałej. I chyba właśnie o to należy mieć pretensję do reżysera.

MACIEJ PAWLICKI

List z Dolnego Śląska

Mecenas i podopieczni

Podobna historia mogłaby się wydarzyć i w dużym mieście. Rozgrywki personalne, konflikty w miejscu pracy nie są przywilejem prowincji. Jeśli jednak w Trzebnicy jest jeden Ośrodek Kultury, jedno kino i jeden DKF, to spór między przewodniczącym Rady DKF-u a dyrektorem Ośrodka Kultury staje się sprawą publiczną. Do tego stopnia, że był rozważany na sesji Komisji Kultury Rady Narodowej w Trzebnicy.

Według oceny dyrektora Feliksa Mułki cały konflikt związany jest z osobą niesfornego przewodniczącego Rady DKF-u – Jana Nawrota. To przez niego dyrektor odebrał DKF-owi lokal, zabronił organizowania zebrań bez przedstawiciela Trzebnickiego Ośrodka Kultury.

Według zaś Jana Nawrota – dyrektor świadomie tłumi społeczną inicjatywę, nie zezwala na samorządną działalność Radzie Klubu.

Kino w Trzebnicy nie miało dotąd dobrej sławy. Spokojną publiczność przepłoszyli chuligani. Ruch był szczególnie zimą, gdy nie można wypić pół litra na ławce w parku. Sytuacja zmieniła się dopiero, gdy w marcu zeszłego roku reaktywowano po pięcioletniej przerwie DKF (karta rejestracyjna pochodzi z 1964 roku). Przy tej okazji w kinie zatrudniono nowych pracowników – zapanował porządek. Powrót do życia trzebnickiego DKF-u to nie lada wydarzenie, bo DKF-ów na Dolnym Śląsku jest coraz mniej.

Klub korzysta z sali kinowej i sprzętu swojego mecenasa – Trzebnickiego Ośrodka Kultury, ale poza tym jest samowystarczalny finansowo. Do współpracy zaproszono Ryszarda Uklańskiego – szefa DKF „Budowlani" we Wrocławiu, który podjął się prowadzenia prelekcji.

Grupa entuzjastów wybrała spośród siebie samorząd – Radę Programową DKF. Uchwalono statut na podstawie wzorcowego statutu Polskiej Federacji DKF. Wszyscy go zaakceptowali. Dziś okazuje się, że dyrektor Ośrodka Kultury uważa ów statut za nieformalny, bo brakuje na nim... jego podpisu. I do Warszawy do Federacji posłał własną, poprawioną wersję, gdzie m.in. przewiduje się, że DKF na zewnątrz reprezentuje dyrektor Ośrodka Kultury lub upoważniony pracownik.

Pierwsze zatargi dotyczące bezpłatnych wejściówek zaczęły się już w maju w trakcie przeglądu filmów Walta Disneya. Była to duża, efektownie zaaranżowana impreza. Po projekcji losowano maskotki, które klub kupił specjalnie dla dzieci. Wypożyczono z teatru rekwizyty i do sali triumfalnie wkroczyła wielka kolorowa krowa i różowa świnka. Dzieci miały wiele radości i cała Trzebnica przez parę dni żyła filmami Disneya. W przeglądzie uczestniczyło 2240 osób, a DKF zarobił około 80 tys.

Latem, gdy w TOK panowała martwa cisza, DKF zorganizował „wakacyjne kino młodych". Dzieci z kolonii obejrzały m.in. przegląd filmów science-fiction.

We wrześniu DKF przygotował w związku z trzebnickim Świętem Sadów projekcje filmów animowanych Aleksandra Sroczyńskiego. Autor przyjechał aż z Krakowa. Było mnóstwo publiczności, a na zorganizowanej specjalnie wystawie rysunków Sroczyńskiego odbyt się happening. DKF wydał nawet broszurę pt. „Fascynacje filmowe" – małą filmografię Aleksandra Sroczyńskiego ilustrowaną rysunkami reżysera. Imprezy te organizowano niezależnie od normalnego programu DKF.

Kolejnym zamierzeniem był przegląd westernów. I wtedy dyrektor TOK zażądał od przewodniczącego Rady DKF, a swojego pracownika (przez siedem lat Jan Nawrot był instruktorem do spraw plastyki) informacji skąd pochodzą taśmy. Dodam w tym miejscu od siebie, że działacze klubowi bardzo często zdobywają filmy na DKF-owskie imprezy trybem samopomocy koleżeńskiej. Wszelkie działanie, zwłaszcza działanie społeczne, wymaga odrobiny zaufania. Dyrektor TOK jednak go klubowi nie okazał i wystosował do Rady groźnie brzmiące pismo. Zabraniał w nim m.in. swojemu pracownikowi sprawowania społecznej funkcji przewodniczącego! Domagał się zmian w zarządzie i przeprowadzenia nowych wyborów.

Padł również pod adresem Rady zarzut „nieporozumień na tle finansowym", a więc właściwie posądzenie o malwersację. Po sprawdzeniu w księgowości okazało się, że nie ma żadnych nieścisłości finansowych, a skarbniczka DKF „została rozliczona z pobranych karnetów i biletów".

Dyrektor odwołał więc zakaz działalności finansowej, ale wkrótce postanowił, że kasa nie może pozostać w rękach osób nie zatrudnionych w Ośrodku. Uznał, że sprzedawanie karnetów w hallu kina powoduje zamęt. Bez konsultacji z Radą zapadła decyzja.

Odtąd karnety sprzedaje kasjerka, a na salę wpuszczają klubowiczów biletery.

Skoro zaś nie mógł dyrektor zabronić swojemu pracownikowi pełnienia funkcji społecznej, zdecydował się zwolnić owego pracownika z pracy i powierzyć opiekę nad DKF-em komu innemu. Tak też się stało. W Trzebnickim Ośrodku Kultury nie ma już plastyka.

Mówi dyrektor Feliks Mułka: „Pan Nawrot był naszym pracownikiem. Zorganizował DKF i przewróciło mu się w głowie. Od tego dnia przestał pracować. Nie chciał nam kroniki prowadzić, nie chciał afisza wypełnić. Rozmowy ostrzegawcze nic nie pomogły. W pierwszej wersji zażądaliśmy od Rady klubu odwołania pana Nawrota, bo nie pan Nawrot prowadzi DKF, tylko pan Uklański. On przygotowuje prelekcje, został zatrudniony na pół etatu i wszystko organizuje".

A oto opinia Jana Nawrota: „Nie chciałem wyjaśnić dyrektorowi skąd pochodzą taśmy, bo to sprawy Rady i osób, które prowadzą DKF. Są to filmy użyczone w zaufaniu, często dzięki różnym koleżeńskim układom. Nie ma innego sposobu, żeby zdobyć taśmy. Już po pierwszej dużej imprezie – przeglądzie filmów Disneya, nagle okazało się, że DKF staje się konkurencją dla Ośrodka Kultury, w którym prawie nic się nie dzieje". Nieporozumień było coraz więcej. Wreszcie mecenas zabrał DKF-owi lokal i przeznaczył go na działalność innych (zdaje się do dzisiaj nie istniejących) sekcji. Może to wynik wzajemnych animozji dyrektora TOK i jego byłego pracownika, ale godzą one w sprawę publiczną – społeczną działalność członków DKF.

Finał konfliktu rozegrał się, jak już wspomniałam, na sesji Komisji Kultury Rady Narodowej w Trzebnicy. Sprawa została załatwiona polubownie przynajmniej w sferze materialnej (kasa DKF pozostanie pod opieką kasjerki kina, Rada uzupełni swoją dokumentację i przekaże ją do Ośrodka Kultury, poprawki dyrektora w statucie DKF-u muszą być skonsultowane z Radą, a dyrektor odda DKF-owi lokal). Do działalności społecznej potrzebna jest jeszcze odpowiednia atmosfera, dlatego na zakończenie chciałabym oddać głos radnemu reprezentującemu mieszkańców Trzebnicy – Ryszardowi Wagnerowi:

„Była w Trzebnicy opinia, że DKF dobrze działa i jest przyjemnie. Dzięki DKF-owi zaczęliśmy smakować kulturę kina.

Wiosną wspólnie z panem Nawrotem założyliśmy filię dziecięcą DKF w spółdzielni mieszkaniowej. Młodzież się ucieszyła. Założyliśmy księgę pamiątkową, wybrano zarząd... i do dziś dnia filmów nie ma. Jest mi głupio, kiedy dzieci pytają – kiedy będą »Krzyżacy«, kiedy inne lektury? Nawrot upomniał się w Warszawie o kartę rejestracyjną dla filii i wtedy dowiedział się, że kartę dawno, parę miesięcy temu wysłano. Musiał prosić o przysłanie duplikatu. Dopiero niedawno na sesji Komisji Kultury okazało się, że dyrektor Ośrodka Kultury po prostu kartę rejestracyjną zwinął, schował w biurku i nie udostępnił ani Radzie, ani mnie. Mecenas powinien pomagać i czuwać nad społeczną inicjatywą, a nie rozwalać ją".

Chyba nic dodać, nic ująć.

IWONA OPOCZYŃSKA

Z ULICY DO KINA

Dziś: scena filmowa z psem

W poprzednim felietonie pogoniłem kolegów do roboty, aczkolwiek z tą popędliwością trochę przesadziłem. Posunąłem się do tego stopnia, że zapomniałem o koledze Wiesławie Saniewskim, który kręci właśnie film pt. „Sezon na bażanty". Nie jest tak źle. Kino koleżeńskie nabiera rozpędu. Filip Bajon za parę miesięcy zaczyna kolejną swoją fabułę. Marek Piwowski jakby na dobre powrócił do dokumentu, choć ja bym osobiście widział go w dłuższym metrażu.

Moje widzenie, ma się rozumieć, niekoniecznie musi być zaraz zbieżne z obrazem rzeczywistości. Zbytnia troska o kolegów może wydać się podejrzana. W końcu sami dadzą sobie radę. A jak będę zanadto ich emablował i próbował na siłę rozbudzać w nich zapał, to gotowi odciąć się od koleżeństwa ze mną.

A wówczas kto nakręci scenę, jaka rozegrała się naprawdę w czasach mojego praskiego dzieciństwa?

Rok 1949. Majowy kiermasz książki. Za ustawionymi w długim rzędzie stołami siedzą w charakterze sprzedawczyń dziewczęta z ZMP. Tłum kupujących oblega stoły. Opodal, na wysokiej estradzie, przygrywa orkiestra kolejarzy. Za plecami sprzedawczyń widnieje rozpięty w górze transparent: „Książka – twój przyjaciel". W pobliżu rozłożyli swoje stoiska sprzedawcy waty cukrowej, pańskiej skórki, tombakowych pierścionków, fałszywych korali i kieszonkowych lusterek. Słowem: skrzyżowanie festynu z odpustem.

W tłumie kręcą się chłopcy, są rówieśnikami, mają po 10 lat i trzymają się razem. Przystają na moment przed estradą, na której orkiestra kolejarzy pracowicie wygrywa walce. Możemy teraz bliżej im się przyjrzeć. Bartek Węgrzyn jest szczupłym blondynkiem o pociągłej twarzy i nieco ofiniętych oczach. Jego przeciwieństwo to Jurek Rymarski, wyrośnięty jak na swój wiek, mocno zbudowany, o bujnej czuprynie opadającej na czoło. Trzeci – Rysiek Bogucki, zwany przez kolegów „Beką", ryżawy tłuścioch, jednak zbyt wąski w ramionach, żeby uchodzić za siłacza. No i niżej podpisany, najniższy z całej paczki, najchudszy i wciąż powtarzający: „Chodźmy stąd".

Mylitby się ten, kto by sądził, że chłopcy w skupieniu słuchają dźwięków walca „Na falach Amuru". Cała ich uwaga skupia się na prawej nogawce spodni dyrygenta orkiestry, z której wystają długie troki od kalesonów.

– Mój ojciec ma takie same. Nie zdejmuje ich nigdy – powiada Rysiek „Beka".

– Boi się, żeby mu nie ukradli – ripostuje natychmiast Bartek.

W tym samym momencie na plac, gdzie odbywa się kiermasz, wjeżdża głośno trąbiąc rozklekotana dekawka. Ludzie niechętnie rozstępują się na boki. Auto zatrzymuje się i z wnętrza wyskakuje młody kierowca. Otwiera tylne drzwiczki. Po chwili wynurza się z nich nieduży mężczyzna w gabardynowym, zbyt obszernym płaszczu. Ma na głowie pilśniowy kapelusz z szerokim rondem, które niemal całkowicie przestania jego wysuszoną, starczą twarz. Za nim gramoli się duży wilczur o czarnej, połyskliwej sierści.

Z megafonów rozstawionych na placu kiermaszowym płyną chrapliwe i ledwo zrozumiałe słowa: „Dziś będzie podpisywał swoje książki znany pisarz...". Nazwisko tego pracownika pióra wypadło mi z pamięci.

I to wszystko, jeżeli chodzi o realia tej sceny. Realni są koledzy, ja jestem realny (chociaż właściwie nierealny, aż po dzień dzisiejszy), realny jest kiermasz i jego atmosfera. Smak pańskiej skórki i uśmiechy dziewcząt sprzedających książki.

Istnieje jednak dalszy ciąg owej sceny, dopisany przeze mnie na użytek fikcji. Pisarz zajmuje miejsce pośrodku długiego rzędu stołów. Siedzi samotnie – nikt do niego nie podchodzi z prośbą o autograf. Nie może podejść, ponieważ wilczur rozłożył się tuż przed stołem i każdego, kto stara się zbliżyć do pisarza, wita groźnym warczeniem.

Tę scenę mógłby nakręcić przedstawiciel kina koleżeńskiego. Prawda i zmyślenie – po stronie życia i po stronie artystycznych powinności. Bez zadawania pytań w rodzaju: co się stało z tamtymi chłopcami? Co się stało z tobą? Brak odpowiedzi. Wiem tylko jedno: chodzę po ulicach i szukam kina moich marzeń.

JERZY GÓRZAŃSKI

W filmie „Dzikuska" (1932)

jest wywieźć z dziczy uroczą kobietkę. Ale w trakcie ucieczki okazuje się, że nowy wybraniec serca nie jest „prawdziwym" mężczyzną. Na szczęście mąż nie jest daleko i powrót w jego ramiona nie przedstawia żadnych trudności... Sukces film zawdzięczał nie tylko fabule, ale i wyjątkowo udanym zdjęciom, wydobywającym zmysłowość Clary Bow.

Po premierze odnalazła aktorkę Elinor Glyn, która doczekała się wreszcie uznania swych powieści przez Hollywood. Ponieważ w dużym stopniu utwory te były projekcjami jej przeżyć i fantazji, pisarka zastrzegała sobie prawo wyboru odtwórczyni głównej roli w ich adaptacjach. Obejrzenie kilku filmów z Clarą utwierdziło sześćdziesięcioletnią damę w przekonaniu, że łączy ją z młodszą o czterdzieści lat aktorką wspólnota dusz. Dostrzegła również – na podstawie młodzieńczej fotografii – fizyczne podobieństwo między sobą a nią, o czym świadczyły również rude włosy. Nie trzeba było długo przekonywać Lasky'ego – szef Paramountu szybko zgodził się, by właśnie Bow wystąpiła w głównej roli filmu „Ona ma coś", realizowanego według scenariusza Glyn.

Była to jeszcze jedna opowieść o podlotku, który usidla właściciela domu towarowego tak skutecznie, że mężczyzna gotów jest oddać wszystko za jej uczucie. Powód fascynacji był prosty – dziewczyna miała w sobie coś, co nie mogło nikogo pozostawić obojętnym. Tak więc idąc za radą Elinor Glyn (która w tym celu pojawia się na ekranie), szef wiąże się ze swoją ekspedientką. Jeśli wierzyć opiniom sceptyków, był to najgorszy film, jaki kiedykolwiek powstał, ale publiczność nie zawiodła. Każdy chciał się naocznie przekonać, na czym TO polega.

Czym więc było owo „IT", to „coś", co elektryzowało tłumy? Dziś interpretować to można na sto sposobów. Istota pojęcia sprowadza się do sex-appealu. Ale Elinor Glyn włożyła maksimum wysiłku, by przekonać opinię publiczną, że „IT" oznacza coś zgoła odmiennego. Z jej wyjaśnień, płynących z ducha filozofii indyjskiej, wynikało, że „szczęśliwy posiadacz »IT« ma w sobie dziwny magnetyzm, niepokojący obie płci... »IT« jest cechą typowo męską, przynależną silnemu charakterowi... »IT« może budzić fizyczne zainteresowanie, lecz niekoniecznie oznacza urodę...". Clara Bow była mniej tajemnicza. Zapytana, na czym polega istota „IT", odpowiedziała po prostu: „Nie wiem". Brak dokładnej definicji ułatwiał odnalezienie „IT" w każdym widzu. I o to chyba chodziło...

Popularność Clary sięgała szczytów. Na ekranie była naturalna, ruchliwa, nieokiełznana, wyzywająca i gotowa w każdej chwili odpowiedzieć na wyzwanie. Z myślą o niej wpleciono w film „Rudowłosa" sekwencję barwną – po to tylko, by pokazać jej rude włosy. Wydawało się, że nic nie zakłóci jej pozycji. Obronną ręką wyszła z konfrontacji z filmem dźwiękowym, choć Zukor ze zgrozą wspomina kręcenie „dźwiękowców" z jej udziałem. Po prostu prymitywna aparatura nagrywająca wymagała od aktorów zwiększonej uwagi i opanowania w ruchach czyli tego, czego Clara nigdy nie potrafiła się nauczyć. Mimo to „Lekcja miłości", w którym to filmie jako podlotek-studentka uwodziła – także głosem – swego nauczyciela, nie różnił się od jej poprzednich filmów.

Zbliżał się jednak rok 1929, a wraz z nim krach na giełdzie nowojorskiej i Wielki Kryzys. Upojone swą wolnością podlotki musiały zająć się innymi sprawami. Także ekranowy podlotek powędrował do archiwum.

W „Skrzydłach" (1927) Williama A.Wellmana

Poza kadrem

Najkrótsza charakterystyka Clary Bow brzmi – zawsze pozostawała sobą. Na ekranie i w życiu prywatnym była taka sama. Zawsze wolała tanie bary od wykwintnych restauracji i dystyngowanych przyjęć. To spowodowało, że będąc częścią Hollywood, żyła jakby na uboczu. Oczywiście, lubiła przypominać o sobie pędząc przez ulice w otwartym samochodzie w towarzystwie siedmiu psów czau-czau, których sierść harmonizowała z kolorem jej włosów. Częściej jednak można było ją spotkać przy zielonym stoliku – grała ostro i bardzo wysoko. Zdarzyło się jej wystawić czek bez pokrycia i – choć sąd w drugiej instancji uwolnił ją od zarzutów – prasa z trudem zrezygnowała z takiego tematu. O dobre imię córki walczył wtedy Robert Bow, który niestrudzenie prostował wszelkie bzdury, jakie na jej temat ukazywały się w gazetach i magazynach filmowych.

Ostatecznie jej gaża sięgała 5000 dolarów tygodniowo, co nie było właściwym odzwierciedleniem jej popularności. Clara Bow otrzymywała blisko 40 tysięcy listów tygodniowo od swych wielbicieli. Drobne skandale towarzyskie – nie lubiła zbyt gładkich słów – przydawały jej tylko uroku. Nie przeszkadzały głośne – krótkie i burzliwe – romanse. Niektóre z nich – między innymi z Gary Cooperem i Victorem Flemingiem – kończyły się rozstrojem nerwowym i pobytem w szpitalu. Małżeństwo z Rexem Bellem, gwiazdą westernów, zaskoczyło wszystkich. Młoda para wkrótce po ślubie przeniosła się na rancho do Nevady. Był rok 1931, wyjazd Clary z Hollywood potraktowano jako ucieczkę przed złą sławą.

Rudowłosa i uwodzicielska: symbol ery jazzu

Faktem, który miał ją spowodować, był odrażający w swym przebiegu proces, jaki aktorka wytoczyła swej byłej sekretarce Daisy De Voe. Oskarżenie dotyczyło defraudacji 15 tysięcy dolarów. Wina była ewidentna i łatwa do udowodnienia, ale broniąca się kobieta doprowadziła do zwrotu w sprawie: z oskarżonej stała się oskarżycielką. Twierdziła, że zagarnięta przez nią suma stanowiła zapłatę za nielegalnie sprowadzany przez Clarę alkohol. W zeznaniach Daisy dom aktorki został przedstawiony jako siedlisko zła i zepsucia, zaś ona sama – jako alkoholiczka, narkomanka i nimfomanka. Wygrana procesu okazała się pyrrusowym zwycięstwem. Clara trafiła na czołówki gazet, co przyptacita kolejnym kryzysem nerwowym. Jednocześnie weszła w konflikt z Paramountem: kiedy chciała odejść przed upływem kontraktu, Lasky powstrzymywał ją, kiedy zaś publiczność zaczęła się od niej odwracać i wytwórnia chciała z niej zrezygnować, sprzeciwiała się ona.

Po roku przerwy wróciła na ekran. Za każdy z dwu filmów dostała po 125 tysięcy dolarów. Była to opłacalna inwestycja. Publiczność wybaczyła jej skandal, pragnęła oglądać ją – już dojrzalszą, bardziej kobiecą – w nowych rolach, choć przemijał czas rudych podlotków, a na ekranach zaczęły królować platynowe blondynki. Jednak Clara nie dała się namówić. Ze słowami „Zrobiłam dość. I zawsze spotykało mnie rozczarowanie" opuściła Hollywood na zawsze. Także Rex Bell nie wrócił już na ekran, poświęcając się karierze politycznej.

Ich małżeństwo było szczęśliwe, wychowali dwóch synów. Jednak okres napięcia przypomniał o sobie – u Clary pojawiły się oznaki choroby psychicznej. Większość czasu spędzała w sanatoriach lub w domu męża pod stałą opieką lekarza. Tuż przed śmiercią, w 1965 roku, wspominając lata swej sławy powiedziała: „Dzisiejsze gwiazdy są mądrzejsze i bardziej dbają o zdrowie. Ale my mieliśmy większą frajdę". ■

Nastassja Kinski

Wokół Konfrontacji: „Paris, Texas"

Wenders wędrowiec

Impreza cieszy się od lat uznaniem widzów. Jak w roku poprzednim będziemy drukować artykuły o filmach, które znajdą się w programie Konfrontacji '84.

Fot. Premiére

Reżyser Wim Wenders

KORESPONDENCJA Z ANGLII

Latem 1978 roku Wim Wenders przemierzał Australię. Jak Travis w „Paris, Texas" wędrował przez pustynię, szukając fragmentów historii zagrzebanej w monotonnym krajobrazie i robiąc mnóstwo zdjęć. Wyposażony w notatnik pełen zapisków pojechał autostopem do Sydney, aby odwiedzić jedynego człowieka, którego znał – oczywiście Davida Strattona – i oddać rolki klisz do wywołania i reprodukcji. Ale miasto czyniło go niespokojnym. Chciał wracać, chociaż powtarzał sobie: „Nie mogę jeszcze jechać do domu, w każdym razie jeszcze nie teraz... nie mam pieniędzy!"

Nie wrócił do domu. W połowie drogi, na poczcie w jakimś małym miasteczku otrzymał telegram, przesłany mu przez Strattona z Sydney. Francis Coppola zapraszał go do San Francisco, aby „rozruszać" projekt filmu zatytułowanego „Czerwone żniwa". Ciąg dalszy to już kino – jak to się mówi (choć w tym przypadku miało być nieco inaczej).

W lecie 1984 roku wrócił do Australii, ale to już zupełnie inna historia. Był honorowym gościem festiwalu w Sydney, uczestnicząc w pokazie filmu „Paris, Texas" w tydzień po triumfie w Cannes. Przełamał swą zwykłą nieśmiałość i wydawał się w pełni zadowolony. Wkrótce jednak zniknął na pustyni, aby odnowić wspomnienia, które zdążyły już zblaknąć na kartkach notatnika.

„Kiedy byłem tutaj poprzednio, pomyślałem sobie, że wrócę za rok. Notatki układały mi się w całość, w historię science fiction, która powinna rozgrywać się w 1999 roku. Mam już dla niej tytuł: »Koniec stulecia«. Wiem, że je-

stem gotów do zrobienia tego filmu". Tak oświadczył na konferencji prasowej. Ale dodał zaraz, że musi poczekać jeszcze rok (już słyszeliśmy coś podobnego...) ponieważ rozpoczął pracę nad innym filmem, na razie bez tytułu, bardziej jednak naglącym, który będzie wymagać kilku podróży dookoła świata:

„To opowieść o kobiecie, która ściga mężczyznę i sama jest ścigana przez dwóch mężczyzn z lotniska na lotnisko. A więc Tokio, Hongkong, Rzym, Stany Zjednoczone. Thriller z możliwie najbardziej różnorodną scenerią".

Scenariusz jest gotowy, poparcie finansowe też nie przedstawia problemu po sukcesie „Paris, Texas", ale nie ma jeszcze żadnych terminów...

Z punktu widzenia kariery najważniejsze, co przydarzyło się Wendersowi, miało miejsce właśnie między jego dwiema australijskimi podróżami. Spotkał Chrisa Sievernicha, który był producentem niemal wszystkich jego filmów, z wyjątkiem „Hammetta". Także filmów-laureatów Złotego Lwa w Wenecji („Stan rzeczy") i Złotej Palmy w Cannes („Paris, Texas"). Jest to producent obdarzony wyobraźnią, dynamiczny, o wielkim rozmachu. A także lojalny i przyjacielski. To on dokonał niemożliwego zadania sfinansowania realizacji „Paris, Texas" z dziewięciu źródeł, podczas gdy koszty wzrastały z dwóch milionów dolarów do sześciu. Ani jeden cent nie pochodził ze źródeł amerykańskich, których sztywna polityka nie dopuszczała podobnych niespodzianek. Ryzyko opłaciło się, bo film sprzedaje się dobrze – z wyjątkiem USA, chociaż Sievernich nie traci ducha: „Już w Cannes było jasne, że mimo nagrody musimy zwrócić się do niezależnych dystrybutorów i dobrze pomyśleć nad sposobem rozpowszechniania. A także nad tym, ile pieniędzy mamy w ręku. Tylko w ten sposób można zapewnić sobie oddanie ludzi, którym wciąż zależy na kinie i na filmie, jaki sprzedają".

Będąc razem w Austrii Sievernich i Wenders myśleli o innym filmie. Wenders mówi: „Przez sześć miesięcy napisaliśmy około 250 stron scenariusza. Chcieliśmy realizować film w Austrii i w RFN – to miał być powrót do domu po »Stanie rzeczy«. Pomysł był tak dobry, że zaczęliśmy się bać – i rzeczywiście, jakoś nie dało się zebrać pieniędzy. Konieczność rezygnacji bardzo mnie załamała. Zaczęłam więc czytać »Kroniki motelowe« Sama Sheparda, zamknięty w austriackim motelu, a także pracować nad scenariuszem. Znałem Sama od siedmiu lat i zawsze chcieliśmy razem zrobić film – w każdym razie zawsze od czasów »Hammetta«..."

Nazwisko Sama Sheparda nie było jeszcze kasowe. Wendersa fascynował jego „dziennikarski" sposób pisania, fragmentaryczna narracja i gra skojarzeń. Kiedy jednak sam zaczął pisać scenariusz, zastosował narrację linearną, ciągłą, jaką Shepard świadomie, choć spontanicznie, starał się przełamać. Pisarz nie był więc zachwycony rezultatami i w tej sytuacji obaj zdecydowali rozpocząć pracę na nowo. Tym razem nie sięgnęli już po „Kroniki motelowe". Po prostu przez tydzień wymyślali zupełnie niezależne fabuły.

„I wtedy właśnie – mówi Wenders – pojawił się pierwszy element przyszłego filmu: Travis. Potem jego brat, wreszcie syn. Mieszkałem w Stanach przez sześć lat, zrobiłem tam trzy i pół filmu, nie potrafiłem jednak dotąd znaleźć wyrazu dla swoich wrażeń. Teraz to się zaczęło rysować, składać w całość..."

Shepard ze swą praktyką dramaturga narzucił wkrótce strukturę „aktową". Wszystkie wątki przyszłego filmu można było skupić w trzech aktach: Travis odnaleziony przez brata, Travis i jego synek Hunter w Los Angeles, wersja Jane.

Harry Dean Stanton

„Nie wiedzieliśmy, co będzie dalej. Początek scenariusza jest zawsze najbardziej konkretny. Musi być jak wykuty w kamieniu, bo inaczej film nie wyjdzie. Ale w czasie pisania zaczęliśmy kwestionować pewne elementy, które wybraliśmy na początek. Przy pisaniu trzeciej części uznaliśmy na przykład, że nie powinno być dwóch braci..."

Wątek rozmowy podchwytuje Chris Sievernich: „Przygotowania do produkcji trwały trzynaście miesięcy, w tym osiem szczególnie wyczerpujących, które poświęciliśmy na zorganizowanie systemu finansowania. Po zebraniu dwóch milionów dolarów w trzech krajach z jedenastu źródeł, spędziliśmy trzy miesiące w plenerze, przerywając cztery razy, bo wydawało się, że pieniądze znikają. Najgorszą sytuację stworzyły nam absurdalne zmiany kursu dolara. Posługując się w USA europejskimi pieniędzmi, straciliśmy jedną szóstą całego budżetu!".

Wenders wzrusza ramionami, jakby chciał powiedzieć, że za tę sumę mógłby zrobić nowy film. I dodaje:

„Planowaliśmy dwanaście tygodni zdjęciowych. Film wymagał uciążliwych podróży, z czym łączyły się kłopoty z aktorami. Kiedy zaczęły się problemy pieniężne, skróciliśmy zdjęcia do dziesięciu tygodni. W końcu udało się zrobić cały film w siedem i pół tygodnia".

Trzeba było także ograniczyć okres montażu i prac laboratoryjnych – okres, który Wenders nazywa „najszczęśliwszym w realizacji filmu" – do pięciu miesięcy. „Pracowaliśmy non stop z trzema montażystami, ale i tak przyjechałem do Cannes z gotową kopią w dniu projekcji!".

Na konferencji prasowej pytano Wendersa, dlaczego zadedykował film Lotte Eisner. Wyjaśnił: „Lotte to postać kluczowa dla wszystkich z tak zwanego nowego kina niemieckiego. Wiadomość o jej śmierci, którą otrzymałem w trakcie zdjęć, była dla mnie ciosem. Uznałem, że powinienem w jakiś sposób oddać jej hołd. Była dla mnie zawsze symbolem wieku niewinności kina, tej niewinności, która dziś usunięta została z sal kinowych!".

Zapewne najbardziej kontrowersyjne jest w filmie „Paris, Texas" zakończenie. Sam Shepard chciał, aby Travis odjechał z Hunterem i kontynuował swą wędrówkę; Harry Dean Statton awanturował się dziko aż do końca, ponieważ nie chciał rozstawać się z Jane i Hunterem. Doszło do tego, że sfilmowane zostało inne zakończenie na taśmie Super-8 mm, które miało być rodzajem pocztówki od Jane i Huntera dla Travisa z przesłaniem: „Oboje chcemy cię znowu zobaczyć".

Wenders mówi: „Niewiele miałem do zrobienia. Wydaje mi się, że scena między Harry Deanem i Nastassją w »peep-show« jest najlepsza, jaką udało mi się kiedykolwiek sfilmować. Siła tej sceny upewniła mnie, że każde inne zakończenie musiałoby zniszczyć efekt. W czasie realizacji zdałem sobie sprawę, że Harry Dean zawsze chciał mieć dziecko, a Nastassja była w ciąży – oboje dali tyle z siebie, że to mnie zaskoczyło. Nastassja zapytała, czy może mówić z akcentem teksaskim, ponieważ jej bohaterka spędziła tam tyle czasu. Pomyślałem sobie, że takie próby doprowadzą tylko do zmarnowania metrów taśmy... Ale w przeddzień zdjęć widziałem, jak ćwiczy bez końca wymowę z Harry Deanem. Poprosiła, żebym pozwolił jej mówić z akcentem tylko w pierwszym ujęciu. Zgodziłem się, bo chciałem sprawić jej przyjemność. I okazało się, że jest znakomita – moi asystenci z Texasu otworzyli usta ze zdumienia..."

W Ameryce najświętsza jest rodzina. Ale dla mnie liczą się najbardziej stosunki między ludźmi, w rodzinie czy poza rodziną. Wydaje mi się, że Travis wykazuje należytą odpowiedzialność za Jane i Huntera. Potrzebują siebie w stopniu przewyższającym jego pragnienie posiadania rodziny. Jego odpowiedzialność przejawia się w tym, że pozostawia Jane swobodę zaakceptowania dziecka – bo tylko dziecko może ją ocalić. Jestem przekonany, że udawanie, iż mogliby kiedyś stworzyć rodzinę, byłoby największym kłamstwem".

Jest to również epizod potwierdzający, że dla Wendersa „pierwszy" jest zawsze dialog. Dotychczas najbardziej istotne były dialogi między mężczyznami – choćby rozmowa Bruno Ganza i Dennisa Hoppera w „Amerykańskim przyjacielu". Tym razem potrafił ukazać mocną, dramatyczną rozmowę między kobietą i mężczyzną. Zawdzięcza to aktorom.

Wszyscy aktorzy są wielką wartością tego filmu. Wystarczy wskazać na dwie epizodyczne role, aby uświadomić sobie staranność Wendersa. Jedną gra John Lurie; jest alfonsem w scenie w „peep-show". Wenders zdawał sobie sprawę z jego ambicji aktorskich, ale znał go dotychczas tylko jako muzyka jazzowego z zespołu Jima Jarmusha. Dziś John Lurie jest także rewelacją filmu „Inaczej niż w raju". Jeśli będzie otrzymywał podobne role, może stać się jednym z największych aktorów swojej generacji. Jest także lekarz grany przez Bernharda Wicki. Ten aktor jest ucieleśnieniem całej historii niemieckich emigrantów w Hollywood. Współpracował z wieloma wielkimi reżyserami i aktorami jako wykonawca i reżyser. Stare i nowe; fascynacja Hollywoodem i Nowym Jorkiem; profesjonalizm i aktorstwo instynktowne.

Wicki zmuszał także Wendersa do nieustannej samokontroli: „Wiedział doskonale, co zamierzam zrobić i próbował wywieść mnie w pole, aby być możliwie długo w obrazie. W czasie prób mówił bardzo szybko swoje kwestie, ale kiedy przychodziło do zdjęć, nieoczekiwanie zwalniał tempo, wprowadzał pauzy po każdym słowie i nadawał postaci większą wagę. Miałem z tym sporo zabawy..."

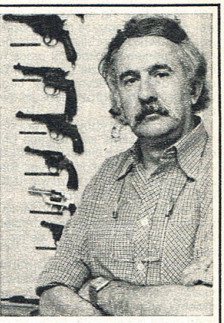
Wenders był zmuszony wstąpić do związku zawodowego kierowców, aby móc prowadzić samochód z ekipą. To jeszcze jedno doświadczenie wśród wielu innych. Ale w ten sposób „Paris, Texas" stał się rodzajem podsumowania wszystkiego, co przeżył w Ameryce:

„Nie chodzi o żadne egzorcyzmy, bo Ameryka jest mi wciąż bardzo droga. Dzięki współpracy z Samem Shepardem zdołałem jednak wreszcie znaleźć wyraz dla swoich odczuć, wyartykułować je w sposób, który był nie do pomyślenia przy realizacji »Hammetta«. Tam miałem do czynienia z nieustannym konfliktem ze scenarzystami, wydawało się wręcz, że sytuacja została tak zaprogramowana, aby mnie wyeliminować... Kiedy myślę także o swoim poprzednim filmie »Stan rzeczy«, wydaje mi się, że uporządkowałem wreszcie swój stosunek do narracji. Jest to stosunek miłości i nienawiści. Ale trochę fikcji na koniec rozwiązało sprawę. Przynajmniej dla mnie."

DON RANVAUD

POEZJA SUROWOŚCI

Spotkanie z Živojinem Pavloviciem



Živojin Pavlović urodził się 15 kwietnia 1933 roku w Sabac, w Serbii. Jest absolwentem Akademii Sztuk Pięknych w Belgradzie. Debiutował w 1962 roku nowelą „Żywa woda", nagrodzoną na festiwalu w Puli. Jego następne filmy – z których znamy: „Zwali go Al Capone" (1966), „Przebudzenie szczurów" (1967), „Kiedy będę martwy i biały" (1968), „Lot martwego ptaka" (1973) i „Nagonka" (1977) – zdobyły wiele nagród zarówno w Puli, jak i na międzynarodowych festiwalach w Wenecji, Berlinie Zachodnim i Karlowych Warach. Twórczość Pavlovicia, nazywanego często poetą ekranu i uważanego za przedstawiciela serbskiego „czarnego realizmu", jest w kinematografii światowej zjawiskiem oryginalnym.

● Początki?...

– Jeszcze jako student kręciłem filmiki amatorskie. Środki na film profesjonalny zdobyłem, wraz z dwoma kolegami, na konkursie Funduszu Rozwoju Kinematografii Serbii. I tak to się zaczęło...

● Rozwój stylu twórczego większości reżyserów przebiega od weryzmu do kreacjonizmu, symbolizmu. Wydaje się to drogą naturalną i znaczna część teoretyków sztuki uważa, że oddalanie się od realizmu jest jedyną prawdziwą drogą każdej ze sztuk, a więc i filmu. W pana twórczości jednakże zaobserwować można kierunek zupełnie przeciwny – pierwsze, półamatorskie filmy były symboliczne, każdy następny zaś zbliżał się jakby w stronę weryzmu.

– Pewne symboliczne tendencje w moich pierwszych pracach mają korzenie w filmie amatorskim. Z czasem odrzuciłem wszelki symbolizm, jako pozostałość kina niemego. Przyszedłem do filmu już jako człowiek, który zajmował się literaturą, a w literaturze, z wyjątkiem dwóch-trzech opowiadań o charakterze eksperymentalnym, bardzo szybko wkroczyłem na teren prozy realistycznej. Biorąc więc pod uwagę, że byłem autorem lub współautorem scenariuszy większości moich filmów, dążyłem i dążę do tego, by tworzyć w nich iluzję życiowej prawdy i codzienności. Uważam, że właśnie poprzez realistyczne obrazy można wykreować pewną wielką, ogólną ludzką prawdę o trwałym znaczeniu i blasku.

● Zaniedbuje pan często efekty formalne; czy jest to owocem świadomej decyzji czy jakiejś instynktownej ciągoty ku ascetyzmowi?

„Lot martwego ptaka"

– Zależy... Forma sama w sobie nigdy nie jest sztuką. Forma powinna być dla artysty najkrótszą drogą przekazania odbiorcy tego, co chce przekazać.

● Uparcie pokazuje pan w filmach ciemniejszą stronę życia człowieka, jego brzydotę. Dlaczego?

– Życie ma różne oblicza i każde z nich ma prawo być przedmiotem uwagi artysty. Ja zajmuję się tą jego stroną, która wydaje mi się najbardziej interesująca i niepokojąca. Nie myślę przy tym, oczywiście, że świat przedmieść, świat wiejskiego błota, świat poza prawem lub na granicy animalnych, niekontrolowanych zachowań, ma jakąkolwiek wyższość nad ugładzonym światem mieszczanina. Ale jestem głęboko przekonany, że z witalnego punktu widzenia ten świat ma szersze perspektywy niż świat mieszczaństwa, podporządkowanego przyjętym normom życiowym, w którym musi dochodzić do ukrytego, implozywnego życia popędów. Są to zresztą sfery, na które mój wzrok i moje ucho nie są dostatecznie wyczulone. Rozumiem je, jako członek tej cywilizacji, ale o wiele dynamiczniej reaguję na życie eksplozywne, na splot ludzkich popędów, z których w zderzeniu z normami etycznymi, rodzą się ludzkie tragedie. Poza tym protestuję przeciwko nazywaniu tego bujnego, niekontrolowanego życia brudnym i ciemnym. To, co uważa się za ohydę, odpad, dno – wszystko to jest w swoim rodzaju piękne, a nawet zawiera elementy pewnej rustykalnej estetyki.

● Czy można powiedzieć, że dominacja treści nad formą, życia nad estetyką jest ogólną tendencją we współczesnym filmie jugosłowiańskim?

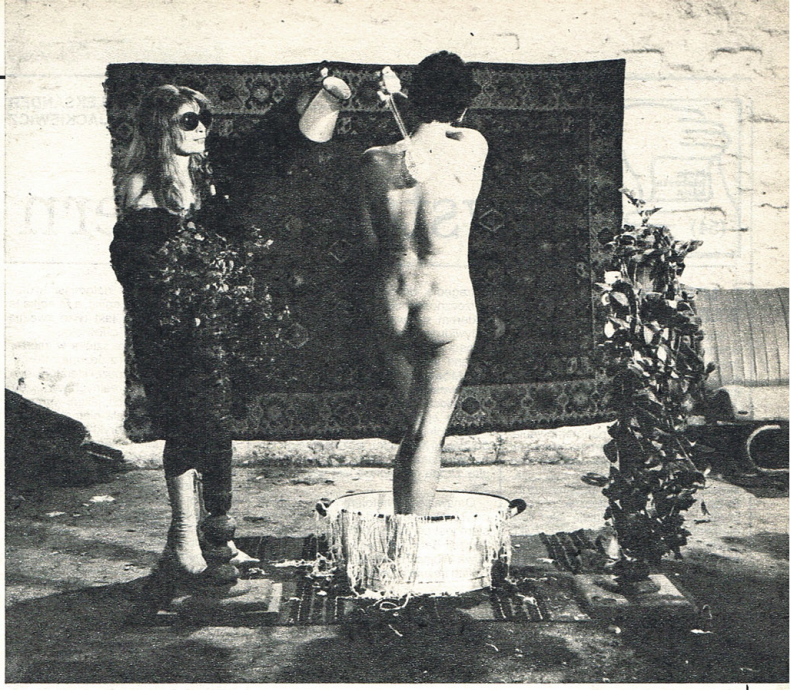
– Estetyzm w filmie zawsze był i będzie bezpieczny – bo ładny, sympatyczny i przyspiesza trawienie. W istocie to, co w jugosłowiańskim filmie przedstawia wartość, najczęściej wyrasta z tych sfer życia, o których mówiłem. Ale nie można tego uogólniać. Jest wiele filmów „odegranych" na innych instrumentach, zawierających inne tony a mających także wysoką wartość estetyczną.

● Który z polskich reżyserów jest panu najbliższy?

– Moim ulubionym polskim filmem jest „Baza ludzi umarłych". A w ciągu ostatnich pięciu lat największe wrażenie wywarł na mnie „Amator". Jednakże największym waszym reżyserem jest Wajda. Jest to artysta o ogromnej skali zainteresowań tematycznych i ogromnej sile wyrazu. Ostatnio, chyba niesłusznie, niedoceniany jest w jego filmach komponent liryczno-romantyczny, który ustąpił jakby miejsca tematom politycznie aktualnym. „Panny z Wilka" czy „Wszystko na sprzedaż", które uważam za arcydzieła, nigdy nie były tak głośne jak „Człowiek z marmuru" lub „Człowiek z żelaza". „Człowiek z marmuru" jako film o tragicznym losie reprezentanta romantycznej epoki budowy socjalizmu ma tę dawną siłę Wajdy. Natomiast te rejony filmu, które dotyczą czasów współczesnych, są nieprzekonywające, publicystyczne, płaskie. A już „Człowiek z żelaza", nagrodzony Złotą Palmą, to dla mnie czysty pamflet, film zrobiony tylko na użytek chwili.

● W jednej ze swoich wypowiedzi, w całości poświęconej Jerzemu Kawalerowiczowi, mówił pan o stylu. Czy uważa pan, że Wajda ma swoją określoną stylistykę, czy można określić profil jego osobowości twórczej, czy można go zawsze rozpoznać?

– Wielki reżyser nie musi być pisarzem-stylistą, którego można rozpoznać na podstawie jednego zdania. Na przykład Renoir i Bresson. Bressona można poznać na podstawie dwóch kadrów, a Renoira nie, widzi się go dopiero poprzez całe dzieło. Tak samo jest z Wajdą.



„Przebudzenie szczurów"

● A Kawalerowicz? Napisał pan, że to wielki artysta, że niecierpliwie oczekuje pan każdego jego filmu, że oglądając je przyznaje po cichu, iż chciałby być ich autorem. A z drugiej strony stwierdza pan, analizując najważniejsze jego filmy, że Kawalerowicz to artysta bez określonej fizjonomii twórczej. Czy nie ma w tym sprzeczności?

– Przede wszystkim trzeba uprzytomnić sobie różnicę między stylem a stylizacją. Na pierwszy rzut oka można by stwierdzić, że Kawalerowicz jest więźniem jednego stylu, cyzelatorem kryształowego piękna. Jest on jednakże tylko twórcą stylizowanych dzieł, z których każde ma wprawdzie jasno wyrzeźbioną zewnętrzną postać, ale które żyją i umierają jako istnienia od siebie oddalone, bez czegokolwiek, co byłoby im wspólne i co mówiłoby nam, że stworzyła je ta sama ręka. Za największy film Kawalerowicza, a także za arcydzieło w skali światowej, uważam „Pociąg". Zaliczam go do grupy filmów, które mogę oglądać nieskończoną ilość razy, wciąż przeżywając je na nowo. Każdy zresztą film tego reżysera to klejnot, ale we wszystkich, zamiast opętanego twórcy, obecny jest tylko wielki znawca filmu.

● Jest pan swojego rodzaju rekordzistą jeśli chodzi o liczbę zabronionych filmów i książek...

– To wynik pewnej histerii związanej z określonymi stanami w naszym życiu politycznym. Z chwilą, kiedy te stany się normalizowały, wtedy i moje filmy wchodziły na ekrany. Wyjątkiem jest „Miasto", a także „Zasadzka" pokazywana tylko przy specjalnych okazjach, jak FEST, festiwal w Puli czy retrospektywa moich filmów. Dlaczego nie puszczają go do kin – od 15 lat – jest dla mnie zagadką. Ciekawe, bo był pokazywany w Wenecji w 1970 roku, a w 1983, kiedy we Francji urządzono retrospektywę moich filmów (wtedy swoją retrospektywę miał też Zanussi), „Zasadzka" była włączona do programu.

● Czy uważa pan swoje filmy za polityczne?

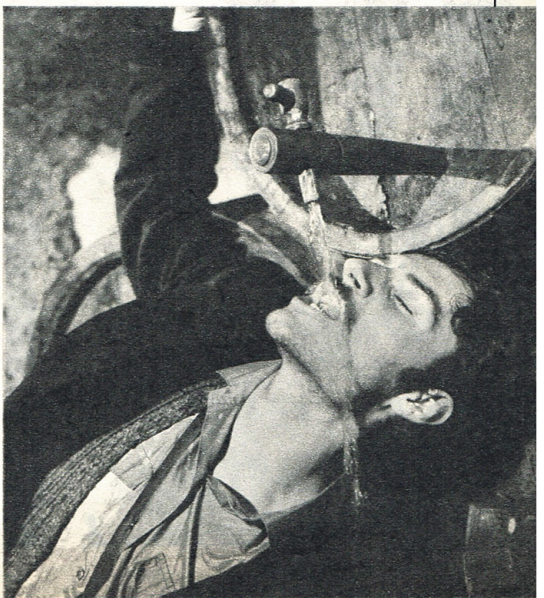
– Niektóre dotyczą polityki w sposób bardziej oczywisty, inne mniej. Wydaje mi się, że bohaterowie moich filmów, jeśli są życiowo przekonywający, to dlatego, że ich pojmowanie świata, ich przekonania i wiara zderzają się z życiowymi koniecznościami, z których rodzi się sytuacja tragiczna. Na przykład bohater filmu „Czerwone kłosy" jest postacią polityczną, ale jego tragedia nie wynika tylko z polityki.

● Artysta a polityka?

– Artysta nie może stać się niewolnikiem polityki. Życie nie jest częścią polityki. To polityka jest jedną z treści życia. Oczywiście artysta, który w swej twórczości wychodzi od rzeczywistości, nie zawsze będzie mógł politykę ominąć, ale powinien przede wszystkim słuchać rytmu i pulsu życia.

Rozmawiała
KATARZYNA JÓŹWIAK

„Czerwone kłosy"



Moja historia kina (54)

ALEKSANDER JACKIEWICZ

Powstaje western

7. MITOLOGIA WESTERNU

André Bazin powiada, że western to epopeja, gdyż bohaterowie gatunku mają wymiar ponadludzki. Billy The Kid jest równie nietykalny jak Achilles, a jego rewolwer jest niezawodny. Krytyk podkreśla zamiłowanie westernu do szerokich horyzontów i dalekich planów, jazd kamery i panoramowania. „Ale styl epicki – czytamy – ma sens jedynie, kiedy punktem wyjścia jest Moralność, która go podtrzymuje i uzasadnia. W tym systemie moralnym dobro społeczne i zło społeczne, obydwa czyste i niezbędne, istnieją jako dwa elementy proste i podstawowe. Tylko że dobro, w chwili, kiedy się rodzi, daje początek prawu i jego prymitywnym rygorom. Epopeja przekształca się więc w tragedię, bo przejawia się pierwsza sprzeczność między absolutnym charakterem sprawiedliwości społecznej i indywidualnym charakterem sprawiedliwości moralnej" (ten tekst i dalsze cytowane teksty Bazina tłum. B. Michałek). Mówiąc następnie, że naiwną wielkość westernu odkrywają prości ludzie wszystkich krajów, krytyk pisze: „Bohaterowie epopei i tragedii są bowiem uniwersalni. Wojna secesyjna należy do historii XIX wieku, lecz western uczynił zeń naszą dzisiejszą wojnę trojańską. Droga na Zachód jest naszą Odyseją".

Omawiając „Nietolerancję" Griffitha przyrównywałem ją do „Iliady". Ale western jest do starożytnej epiki podobny inaczej. Bazin ma rację: to nowy epos, nowa Wojna Trojańska, nowa Odyseja. Griffith imituje odległą historię, jej tematy i formy. Western natomiast tworzy „swoją" historię i jej epikę, a że epika ta przypomina dawną, jest tylko kwestią ciągłości wyobraźni człowieka.

Dlaczego western, sztuka w założeniu dość poślednia i zrodzona z takich- że źródeł – nie najlepszej literatury, cyrku, a nawet jeżeli z realnych wydarzeń, to nie zawsze z takich, jakimi warto się chełpić – awansowała niemal na epopeję narodową Ameryki? Odpowiedzi byłoby wiele. Mnie interesuje ta: prymitywne w swojej masie ówczesne społeczeństwo amerykańskie, nie mając tradycji starszej kultury, a także starszych sztuk, przyjęło kino, a zwłaszcza western (i burleskę) jako sztukę własną. Western zarazem był wprawdzie epopeją popularną, ze wszystkimi naiwnościami będącymi owocem owej popularności, ale przecież zmieścił w sobie idee i zasady życia dla społeczeństwa najważniejsze: kodeks moralny, zarys porządku prawnego, zbiorowego współżycia. Wszystko to zresztą wziął z niedawnej historii, w której naród tworzył się i formował. I ją rozwijał.

Jest bardzo ważne owo rozwijanie. Czerpiąc z przeszłości, pracował western dla teraźniejszości i przyszłości. Jean-Louis Leutrat („Film na świecie", nr 10 z 1978 r.) powiada, że nie przypadkiem gatunek ten stawiał pierwsze kroki za prezydentury Theodora Roosevelta. W 1903 roku, roku powstania „Napadu na ekspres" Portera, Owen Wister zadedykował Rooseveltowi swoją powieść „Wirginczyk". „Prezydent – pisze francuski krytyk – ucieleśniał tam »agresywne cnoty« Stanów Zjednoczonych, i cnoty te pragnął umieścić w centrum życia swych współobywateli. Podziwiał myśliwego, kowboja, żołnierza, marynarza... Nie wahał się »próbować« z zawodowymi bokserami, dosiadać konia z kowbojami. Sam prowadził słynną szarżę kawalerii, zabijał Hiszpanów i grubą zwierzynę, a któregoś dnia rozłożył na ziemi człowieka w saloonie" (tłum. Anna Falęcka). Leutrat powiada dalej, że Tom Mix stał się wcieleniem prezydentury Roosevelta, ze swoją wojenną przeszłością i mitem kowboja, jaki stworzył („Pozostać czystym na ciele i duchu – cytuje krytyk Mixa – nie jeść zbyt dużo, spać na świeżym powietrzu, utrzymywać formę fizyczną, szanować kobiety, dobrze strzelać, być lojalnym, bronić słabych przed złymi").

Mitologię Zachodu, mitologię westernu stworzył Wschód – powiadają historycy gatunku. Zrobili to „babittowie" wielkich skupisk miejskich na wschodnim wybrzeżu i Środkowym Wschodzie, wierzący, „iż mają oni w sobie coś z ducha pionierów" – pisze Georges-Albert Astre w cytowanym numerze „Filmu na świecie". „Westerny – powiada dalej, powołując się na amerykańskiego znawcę przedmiotu, Roberta Warshowa – stały się zbiorem struktur interpretacyjnych ułatwiających społeczeństwu amerykańskiemu (poprzez mediatyzacyjną funkcję obrazu) myślenie, odkrywanie siebie i uświadamianie sobie własnych problemów w sposób czysto emocjonalny, co w istocie rzeczy zastępuje mu w znacznej mierze potrzebę jaśniejszego i bardziej krytycznego spojrzenia na siebie". W innym miejscu autor ujmuje sprawę mitologii westernu trochę inaczej i chyba sprawiedliwiej: „Western jest dobrym przykładem »potęgi i władzy obrazu«: na każdym kroku można tu skonstatować, iż projekcja obrazów wewnętrznych i utajonych obsesji prowadzi do krytycznej konfrontacji z rzeczywistością, której poznanie i zrozumienie stanowi w końcu podstawowy sens wysiłków ludzkiego umysłu".

Powiedzmy więc tak: western, mimo że działał przede wszystkim na emocje, nie był zarazem nigdy daleki od „wewnętrznej postawy" przeciętnego Amerykanina, ułatwiając mu poznanie siebie samego i swojej rzeczywistości. Przecież kult energii, przedsiębiorczości, zdobywczości panował powszechnie w ówczesnym amerykańskim społeczeństwie, w późniejszym zresztą także. A „babittowie" czuli się pionierami nie tylko w swoich „snach", także – cóż, że w sposób mniej efektowny! – w swoim przedsiębiorczym życiu. Przypomnijmy sobie ich wyolbrzymiony obraz choćby w „Ojcu chrzestnym" Coppoli.

Lewicujący krytycy europejscy lubią twierdzić, że western, z kultem siły i męskiej bezwzględności, reprezentuje „imperializm amerykański" (w czym celuje m.in. cytowany Leutrat). Z tym – jak z każdym uproszczeniem – trudno się zgodzić. Łatwiej przyjąć też częste twierdzenie, iż western jest komercyjny. Ale nie w formie zarzutu. Mitologia westernowa zawsze była „komercyjna": cieszyła się masowym odbiorem, więc nadawcy ją do niego dostosowywali. Zarazem ów „komercjalizm" stanowił odbicie autentycznej potrzeby społecznej. Zresztą tak samo amerykańskiej, jak i powszechnej. Potrzeby „snu" o mocnym, atrakcyjnym, ale też możliwie sprawiedliwym życiu. Jakże tu daleko jesteśmy już od „imperializmu amerykańskiego"! Western to sztuka ludowa. Oczywiście, popularność często czyni ją gładką, pochlebną dla odbiorcy i jego świata, poprawną, wreszcie w nie najlepszym guście. W końcu każda mitologia jest taka, jacy jesteśmy my. I jaki jest sposób jej istnienia.

Sposób istnienia mitologii westernu stanowi przede wszystkim kino. „Protagoniści Westernu – pisze Astre – nie są bynajmniej czytelnikami Kanta, Hegla czy Nietzschego: nadają oni po prostu wartość pewnemu sposobowi bycia, to zaś jest możliwe do pokazania przy pomocy kamery. Stąd też »bohater«, ów człowiek-obraz, porusza się między archetypem, z którego pochodzi, a stereotypem, do którego »pcha« go kino hollywoodzkie". Szerzej, jak zwykle, ujmuje rzecz Bazin. Oto fragment jego wywodu, zaczynający się od sławnego stwierdzenia: „Western narodził się ze spotkania określonej mitologii z określonymi środkami wypowiedzi. Saga Zachodu istniała już w formach literackich czy folklorystycznych przed narodzinami filmu; zresztą mnożenie się filmów nie zabiło wcale literatury westernowej, która ciągle ma swoją publiczność i poddaje scenarzystom najlepsze tematy. Ale istnieje coś absolutnie różnego między ograniczoną, krajową publicznością »western stories« i uniwersalną publicznością filmów, które się tą literaturą inspirują. Miniatury Księg Godzin służyły za wzór rzeźbie i witrażom katedralnym; podobnie stało się z tą literaturą, która oswobodziwszy się z języka, otrzymała na ekranie awans na swoją miarę. Tak jakby rozmiary obrazu miały w sobie coś z rozmiarów wyobraźni".

Do westernu w mojej opowieści (w dalszych jej tomach; niniejszy jest pierwszy i będzie nosił tytuł: „Kino prymitywne") powrócę jeszcze niejednokrotnie. Ale jeżeli już mówimy o mitologii westernu, warto zapytać: czy nastąpił współcześnie kryzys tej mitologii? Bo gatunek najpierw usiłował się w ostatnich latach jej pozbyć, a następnie sam kończyć się zdaje. Czyżby intelektualizacja i próba „rozumienia" świata przez western zdecydowały – jak przeważnie bywało z mitologiami – o jej upadku i naszym gorzkim przebudzeniu? ■

Tom Mix

KRÓL STEFAN

Film młodego budapeszteńskiego reżysera Gábora Koltaya pokazujący początki monarchii węgierskiej, reklamowano hasłem „rock-opera", niejednoznacznym, sugerującym wszakże hałaśliwy, eklektyczny w doborze artystycznych środków spektakl z udziałem gwiazd rockowej estrady. Płynąca z ekranu bez chwili przerwy muzyka rzeczywiście uderza różnorodnością stylistyk, momentami jest bardzo gwałtowna i brutalna. Ekran wypełniły natrętne w swej symbolice znaki graficzne. Realizatorzy zrezygnowali z bogactwa wystroju, nie przywiązując wagi do historycznej wiarygodności kostiumów i dekoracji. Specjalne efekty zdjęciowe i kompozycyjne przydały widowisku wyrazowej agresywności. Reżyser posłużył się nawet techniką collage, cytując fragmenty kilku innych filmów oraz archiwalnych kronik, pokazując na ekranie historyczne malowidła i freski. A jednak krzykliwa estetyka filmu została zaakceptowana przez węgierską publiczność: „Król Stefan" cieszył się nad Dunajem dużym powodzeniem. Przypominając moment ukonstytuowania się państwa, odpowiadał widocznie oczekiwaniom widzów. Znaczenie, jakie Węgrzy przywiązują do pytań o własny rodowód i tożsamość, wydaje się zresztą zrozumiałe, jeśli wziąć pod uwagę historyczne doświadczenia kraju pozbawionego niezależnego bytu przez kilka stuleci. Bogactwo zawartych w filmie odniesień historycznych, ukrytych aluzji, cytatów literackich sprawiło zresztą, że spektakl skłania do refleksji wybiegających poza moment narodzin monarchii, chrystianizacji i zjednoczenia osiadłych w basenie Cisy plemion pogańskich. Stawia pytania nurtujące i dziś – o zakres władzy i odpowiedzialność, jakiej ona wymaga, o granice narodowych kompromisów, o szanse niezawisłości małych państw w świecie nadrzędnych interesów wielkich mocarstw.

Akcja filmu rozpoczyna się w roku 997, w chwili śmierci księcia Gejzy, który zapoczątkował proces zjednoczenia koczowniczych plemion przybyłych nad Dunaj, poczynił też pierwsze przygotowania do przyjęcia przez Węgrów wiary chrześcijańskiej. Zwracając się po insygnia władzy do papieża wierzył w możliwość uniezależnienia od Cesarstwa Niemieckiego. Kontynuatorem misji po swej śmierci wyznaczył własnego syna Stefana; ochrzczonego, związanego węzłem małżeńskim z księżniczką bawarską Gizelą. Zobowiązując do objęcia władzy syna, a nie najstarszego w rodzie Arpadów przywódcę szczepowego Koppányа, postąpił wbrew pogańskiej tradycji. Proces konsolidacji węgierskiego państwa rozpoczął się więc od sporu o władzę. Koppány nie ustąpił, zapewniając sobie poparcie dużej części narodu, wrogo ustosunkowanego do idei chrystianizacji Węgrów.

Fakt wyniesienia Stefana na ołtarze – kilkadziesiąt lat po śmierci został beatyfikowany – przyczynił się do powstania heroicznej legendy. Historycy oceniają postać Stefana z większym realizmem, jako pragmatyka pewnego dziejowej racji własnej polityki, świadomego nieuchronności przemian, którym patronował. Był Stefan władcą okrutnym, skoro zgodził się na bezwzględną interwencję niemieckiego rycerstwa zakonnego w swoim kraju, w krwawy sposób tłumiąc bunt przeciwko obcym bogom.

Dużym atutem filmu jest wiarygodny wizerunek Stefana I. Ukazując władcę w początkowym okresie panowania, autorzy musicalu przedstawili go jako przywódcę pełnego jeszcze wahań i wątpliwości. Nie kwestionując politycznych sukcesów monarchy nie próbowali wszakże pomniejszać jego odpowiedzialności za okrucieństwo wyroku, jaki on – a nie historia – wydał na obrońców pogańskiego obrządku. Takich jak Koppány, który opowiedział się przeciwko niezrozumiałym dla siebie racjom historycznym, bronił jednak zagrożonej obcą, chrześcijańską kulturą tożsamości swego narodu, a może także jego niezawisłości, skoro obce wojska przekroczyły granice kraju. W filmie o ambicjach historycznego dyskursu Koppány wyraża bowiem obawy, na które warto spojrzeć z perspektywy wydarzeń o kilkaset lat późniejszych: prohabsburskich posunięć szlachty węgierskiej w trakcie niepodległościowego powstania pod wodzą Rakoczego, albo też ugodowego sankcjonowania monarchii austro-węgierskiej po klęsce narodowowyzwoleńczego zrywu Kossutha.

Oryginalność musicalu Koltaya polega jednak nie tylko na jego aspiracjach polemicznych, czy też bogactwie sytuacji dramatycznej. Spektakl wyróżnia się także interesującym zamysłem kompozytorskim Levente Szörényiego, weterana węgierskiej muzyki rockowej. Aby piosenki i pieśni określały poszczególne postaci oraz występujące między nimi antagonizmy, zróżnicował on środki wyrazu w zakresie nie oczekiwanym od przedstawiciela estrady młodzieżowej. Z dużą zręcznością posłużył się stylizacją, cytatem dźwiękowym, formą pastiszu. Wykorzystując odmienne stylistyki twórczości rozrywkowej odważył się także na odniesienia do dawnej muzyki kościelnej, do węgierskiej tradycji i muzyki współczesnej, odniesienia powierzchowne, zdradzające jednak kompozytorską intuicję i kulturę.

Duety Stefana i Gizelli mogą w filmie razić melodyczną emfazą, sentymentalnym nastrojem operetkowych kupletów. Stanowią jednak zamierzony kontrapunkt dla scen z udziałem pogańskich buntowników. Dla scharakteryzowania porywczych obrońców starego porządku kompozytor wykorzystał ekspresję rocka. Role buntowników realizatorzy powierzyli więc gwiazdom muzyki młodzieżowej, takim jak Gyula Vikidál z zespołu Pandora's Box, Feró Nagy z punk-rockowej grupy Bikini, Gyula „Bill" Deák z Hobo Blues Band. Intrygi magnatów, wykorzystujących dla własnych korzyści trudną sytuację w państwie rozdartym sporami zilustrował kompozytor piosenkami zaaranżowanymi w konwencji wodewilowej. Znamiona węgierskiej muzyki ludowej nadał pieśniom Réki, córki Koppányа, która bezskutecznie próbuje ustrzec współplemieńców przed bratobójczą wojną. Do tradycji bardów XVI-wiecznych pokroju Sebastyéna Tinódi-Lantosa nawiązał w balladach, spełniających rolę odautorskiego komentarza. Posłużył się również nowoczesnym językiem muzycznym. Gwałtowne spięcia między bohaterami podkreślił przy pomocy fragmentów o charakterze atonalnym. Rolę porządkującą w tej mozaice muzycznych stylistyk powierzył powracającym na zasadzie refrenu pieśniom o czytelnych odniesieniach do muzyki kościelnej (jednogłosowość jak w chorale gregoriańskim, a w innych partiach elementy kanonu).

Koncepcje Szörényiego miały bez wątpienia wpływ na kompozycję filmu, określiły także poetykę poszczególnych scen, zestawionych na zasadzie kontrastu, rozdzielonych niekiedy obrazami o charakterze stałych interludiów. W warstwie muzycznej kilkakrotnie powraca cytat z hymnu węgierskiego, głównym motywem plastycznym filmu jest zaś wizerunek korony królewskiej, otrzymanej przez Stefana od papieża Sylwestra II. Wymowa tego obrazu, podkreślona podniosłą, finałową sceną koronacji, wydaje się oczywista: warunkiem koniecznym suwerenności bytu państwowego w Europie była dla Węgrów chrześcijańska droga rozwoju. Jednoznaczność zakończenia obniża być może temperaturę intelektualną filmu, mimo to pozostaje on jedną z ciekawszych propozycji kina muzycznego lat osiemdziesiątych.

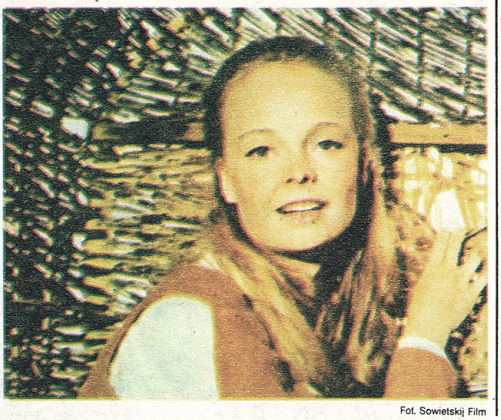
WIESŁAW WEISS

ISTVÁN, A KIRÁLY, reż. Gábor Koltay, Węgry

PORTRET NA ŻYCZENIE

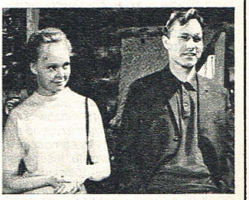
NATALIA Biełochwostikowa

Rzadko zdarza się takie wejście w świat aktorski. Na młodziutką dziewczynę zwrócił uwagę w szkolnym przedstawieniu reżyser Siergiej Gierasimow. I zaproponował, aby uczennica szkoły średniej na rok przed maturą zaczęła uczęszczać na zajęcia do szkoły filmowej WGIK, gdzie wraz z Tamarą Makarową prowadził kurs aktorski. Takie zaproszenie gwarantowało przyszłość, bo pracownia Gierasimowa i Makarowej od dawna zwana jest „wylęgarnią talentów". Po maturze Natalia Biełochwostikowa przyjęta została od razu na drugi rok studiów. Był to rok 1968. Rok później grała już główną rolę w filmie „Nad jeziorem". Delikatna, liryczna Lena podbiła swym urokiem publiczność i wywołała entuzjastyczne opinie krytyków. W 1970 roku młoda aktorka otrzymała za tę rolę główną nagrodę na festiwalu w Karlowych Warach.



Fot. Sowietskij Film

Przypominamy, że do wszystkich aktorów radzieckich pisać można listy pod adresem: Sojuz Kinematografistow, Wasilewskaja 13 GSP, Moskwa 123 825, ZSRR. Otrzymaliśmy sygnały, że podany przez nas adres Harrisona Forda jest już nieaktualny – nowego, niestety, nie mamy. I jeszcze zadawniona sprawa „portretu" Rocka Hudsona (nr 53/84): pan Andrzej Kemnitz z Poznania zwrócił nam uwagę, że niektóre z wymienionych filmów wyświetlane były w TV i miały inne tytuły polskie, co dla porządku podajemy. A więc – „Zakręt rzeki" wyświetlany był jako „Zasadzka nad rzeką"; „Morskie diabły" jako „Diabeł morski", „Nadchodzi wrzesień" jako „Gdy nadejdzie wrzesień".



Z Wasilijem Szukszynem: „Nad jeziorem"

W filmie „Brzeg"

Z Alainem Delonem: „Teheran 43"

Tak rozpoczęła się błyskotliwa kariera, której etapy znaczą kreacje zawsze zwracające uwagę. Biełochwostikowa jest indywidualnością niepowtarzalną z aktorkami znanymi nam z ekranu. Pozorny chłód i perfekcyjne opanowanie rzemiosła skrywają prawdziwy żywioł liryzmu. Grane przez nią postacie są zmienne, wciąż zaskakują nowymi, nie przewidywanymi reakcjami. Jest to aktorstwo dynamiczne i w jakiś nie poddający się definicji sposób – filmowe.

W roku 1971 zagrała Annę Snieginą, ukochaną poety Siergieja Jesienina w filmie Siergieja Urusiewskiego „Zaśpiewaj pieśń, poeto". Weteran kina radzieckiego, Mark Donskoj, powierzył jej następnie rolę Nadieżdy Krupskiej, żony Lenina w filmie „Nadieżda" (1973). Pewną odmianę przyniosła postać współczesnej dziewczyny, Aneczki, we wzruszającym komediodramacie „Ocean" (1973). Pamiętał o niej także nauczyciel z WGIKu, Siergiej Gierasimow. Z zespołem swych studentów przygotował najpierw spektakl sceniczny według „Czerwonego i czarnego" Stendhala, a następnie film telewizyjny. Natalia Biełochwostikowa zagrała na scenie i na ekranie piękną postać Matyldy, wyposażając ją w całą siłę romantycznej miłości.

Jakby prawem serii przyszły dalsze role kostiumowe. Zagrała Nelę w pełnym rozmachu widowiskowym „Legenda o Dylu Sowizdrzale" (1976) według słynnej powieści De Costera. Potem była baśniową królewną w filmie „Szklanka wody". Traktowała te role jak odpoczynek przed odpowiedzialnym zadaniem – bo Aleksander Atow i Władimir Naumow właśnie z myślą o niej pracowali nad scenariuszem „Teheran 43". Zagrała w tym filmie dwie role – Marie i Natalii, matki i córki, mając za partnerów Igora Kostolewskiego i Alaina Delona. W tym politycznym dramacie rekonstruującym fakty, przerzucającym pomost między przeszłością i dniem dzisiejszym, jest symbolem miłości, symbolem uczucia, które wnosi humanistyczną wartość w świat bezwzględnych rozgrywek politycznych. Na długo pozostaje w pamięci scena w paryskiej cerkwi, kiedy jako stara kobieta spotyka się ze swym dawnym ukochanym – wciąż zjawiskowa i fascynująca, po kobiecemu nieuchwytna.

Pod koniec ubiegłego roku na ekrany radzieckie wszedł film tych samych reżyserów „Brzeg", w którym przeszłość i dzień dzisiejszy znowu nakładają się na siebie. Gorycz wojennych wspomnień łagodzi delikatny wątek miłości radzieckiego żołnierza i niemieckiej dziewczyny. Raz jeszcze Natalia Biełochwostikowa gra dwie role – jest dziewczyną z przeszłości i współczesną bohaterką, choć sylwetki te zlewają się w jeden, niezwykle bogaty i rozjaśniony wewnętrznym blaskiem portret kobiety, która jest symbolem wszystkiego, co najpiękniejsze w życiu. ■

PRZYSPIESZENIE

POLSKA, 1984

Reżyseria: ZBIGNIEW REBZDA. Scenariusz: Krzysztof Bogdanowicz, Zbigniew Rebzda. Zdjęcia: Grzegorz Kędzierski. Muzyka: Jerzy Satanowski. Scenografia: Teresa Klink, Tadeusz Myszorek. Kierownictwo produkcji: Jerzy R. Michaluk. Wykonawcy: Krzysztof Kolberger (reżyser Maciek), Beata Tyszkiewicz (aktorka Beata, służąca Marysia, matka Maćka, nauczycielka francuskiego, urzędniczka Basia), Hanna Stankówna (aktorka Hanka, służąca, nauczycielka biologii, dyrektorka szkoły, prostytutka, urzędniczka Zosia), Grażyna Szapołowska (aktorka Grażyna, Małgosia – script girl), Jerzy Bończak (scenarzysta Jurek), Andrzej Szalawski (stary aktor, ojciec Maćka, Napoleon), Jacek Wiszniewski (Marek, Maciek w wieku 15 lat), Andrzej Żarnecki (rybak, tajniak, mąż aktorki Beaty), Anna Romantowska (żona Maćka), Zdzisław Wardejn (urzędnik Karaś), Marian Opania (operator), Elżbieta Duchowicz (Anna), Magda Kryszkiewicz (uczennica), Ewa Ziętek (urzędniczka Irena, aktorka w cyrku), Jerzy Cnota (bosman, kominiarz) i inni. Produkcja: PRF „Zespoły Filmowe" – Zespół „Rondo". Barwny. Dozwolony od 18 lat. Czas wyświetlania: 90 min.

Film o filmie: przystępujący do debiutu czterdziestoletni reżyser przeprowadza rozrachunek z młodością, szukając formuły artystycznej swego dzieła.

OPERACJA „WIELKA NIEDŹWIEDZICA"

ZSRR, 1983

Reżyseria: ANATOLIJ BUKOWSKI. Scenariusz: Lew Kornieszow, Anatolij Bukowski. Zdjęcia: Walerij Baszkatow. Muzyka: Władimir Guba. Wykonawcy: Nina Antonowa (Marija Szewczuk), Zinajda Żurawlowa (Złata Zawada), Aleksander Dienisienko (Iwan Nieczaj), Galina Moroz (Włada), Anatolij Barczuk (kapitan Malowany), Leś Serdiuk (Ren), Konstantin Stiepankow (Szkandyba) i inni. Produkcja: Kijowska Wytwórnia Filmowa im. A. Dowżenki. Barwny. Szerokoekranowy. Dozwolony od 15 lat. Czas wyświetlania: 91 min. Tytuł oryginalny: „Prowat opieracyi »Bolszaja Miedwiedica«".

Dramat sensacyjny nawiązujący do wydarzeń autentycznych: jedna z wielu akcji radzieckiego kontrwywiadu przeciwko niedobitkom band UPA, działających na Ukrainie w połowie lat czterdziestych.

BIAŁY LOTOS

ChRL, 1982

Reżyseria: ZHONG SHUHUANG, SUN YONGPING. Scenariusz: Xie Hong, Zhang Huaxun. Zdjęcia: Ying Fukang, Zheng Hong. Muzyka: Xiao Yan. Wykonawcy: Wu Haiyan (Biały Lotos), Gong Xibin (Xiao Lie), Xu Fu (Peng Bing), Wang Hui (wuj Ma), Yu Guichun (Ma Hou), Qi Mingyuan (Liu Fei) i inni. Produkcja: Wytwórnia Filmowa w Szanghaju. Barwny. Dozwolony od 15 lat. Czas wyświetlania: 106 min. Tytuł oryginalny: „Bai Lianhua".

Utrzymana w konwencji eposu rewolucyjnego opowieść o bohaterskiej dziewczynie, która – zgromadziwszy wokół siebie ludzi przeciwstawiających się lokalnym możnowładcom – przyłącza swój oddział do Armii Czerwonej, uczestniczącej w Wielkim Marszu.

Listy do redakcji

„ELEMENT ZBRODNI"

W ciekawym artykule o filmie „Element zbrodni", opublikowanym w cyklu „Z ekranów świata" w numerze 2 „Filmu", znalazła się nieścisłość dotycząca sylwetki Esmonda Knighta. Czytamy: „...w czasie II wojny światowej był oficerem na „Prince of Wales", który zatonął trafiony pociskami pancernika „Bismarck". Fakty są następujące: pancernik „Prince of Wales" został zatopiony, wraz z pancernikiem „Repulse" w bitwie morskiej pod Kuantanem w dniu 10 grudnia 1941 r. Obydwa pancerniki zatonęły po wielokrotnym trafieniu ich przez bomby i torpedy japońskich samolotów (źródło: Jerzy Lipiński, „II wojna światowa na morzu", Wydawnictwo Morskie, Gdynia 1967, str. 475).

KAZIMIERZ GRZONKA (Rybnik)

POMAGAMY SOBIE

Beata Walczak (ul. Konopnickiej 29/37, 85-124 Bydgoszcz) poszukuje „Filmu" z lat 1946–70.

Magdalena Parafiańczyk (ul. Rakietników 25 m 19, 02-495 Warszawa) poszukuje „Filmu" sprzed lipca 1984 ze zdjęciami J. Wayne'a, J. Stewarta, P. Brice'a, K. Douglasa i G. Coopera; odstąpi numery 22, 26 i 40 z 1984 r.

Marek Stefański (64-918 Lotyń, woj. pilskie) odstąpi „Film" z lat: 1977 (nr 46), 1979, (42, 45, 52), 1980 (2, 12, 20), 1981 (15, 17, 32, 42–45), 1982 (1,4, 7, 8, 13, 23, 34), 1983 (26, 30, 45, 46, 48, 52) i 1984 (2, 4, 11, 15, 20, 21, 26, 30, 36, 37, 42, 44, 50).

Zbigniew Długosz (Kniazie, 22-680 Lubycza Król.) poszukuje „Filmu" z lat 1950–80, odstąpi luźne numery z 1983 r.

Ewa Pelc (ul. Narutowicza 1/11, 37-450 Stalowa Wola) odstąpi „Film" z lat: 1982 (nr 30), 1983 (44–52) i 1984 (1–8, 10–15, 17–22, 24–33, 35–37, 40–46).

Sabina Leśniak (ul. Prochowa 2/21, 31-532 Kraków) odstąpi rocznik „Filmu" z 1983 r. (z wyjątkiem numerów 3–8, 14, 23, 27, 28, 39, 48) oraz numery 1–5, 7–11, 13, 20, 22, 32, 35, 36, 39, 47, 48 i 51 z 1984 r.

Agnieszka Michowska (ul. Żeromskiego 43/49, 81-826 Sopot) poszukuje nr 40 „Filmu" z 1982 r.

FILM – magazyn ilustrowany
WYDAWCA: Krajowe Wydawnictwo Czasopism RSW „Prasa-Książka-Ruch", ul. Noakowskiego 14, 00-666 Warszawa, tel. centrali 25 72 91 do 93;
REDAKCJA: ul. Puławska 61, 02-595 Warszawa, tel. 45 40 41 w: 112, 116;

REDAKTOR NACZELNY: Zbigniew Klaczyński

DRUK: Zakłady Wielkoformatowe RSW „Prasa-Książka-Ruch", ul. Okopowa 58/72, 01-042 Warszawa.
WARSZAWA, 1985-03-03. NR 9
Numer przekazano do drukarni 1985.02.07. Zam. 191. N-91

RADA REDAKCYJNA: Henryk Kluba, Maria Kornatowska, Marian Kuszewski, Józef Lenart, Zbigniew Sefjan, Roman Wionczek, Wojciech Żukrowski. REDAGUJE ZESPÓŁ: Elżbieta Dolińska, Czesław Dondziłło, Bogumił Drozdowski, Bożena Janicka, Andrzej Kołodyński, Krzysztof Kreutzinger, Aleksander Ledóchowski, Maria Olekslewicz, Jan Olszewski, Maria Pyszkowska, Oskar Sobański, Krystyna Szymańska, Wacław Świeżyński, Jerzy Trafisz, Bogdan Zagroba. OPRACOWANIE GRAFICZNE: Maciej Żbikowski. FOTOREPORTERZY: Renata Pajchel, Roman Sumik. REDAKCJA TECHNICZNA: Elżbieta Kowalska, Barbara Seroczyńska. KOREKTA: Elżbieta Czechak, Marek Kreutz. REDAKCJA NIE ZWRACA RĘKOPISÓW nie zamówionych oraz zastrzega sobie prawo ich skracania.

OGŁOSZENIA przyjmuje Biuro Reklam i Propagandy: tel. 25-56-26

Zdjęcia: G. Kmit, G. Matić, R. Sumik, Epoca, FRZ Belgrad, Le Figaro, Le Film Français, Le Nouvel Observateur, Paris Match, PDF, PRF „Zespoły Filmowe", Première, Sowietskij Film, UPF, Viba Film Lubiana, arch.

PRENUMERATA: kwartalna – 260 zł, półroczna – 520 zł, roczna – 1040 zł.

WARUNKI PRENUMERATY: 1. Instytucje i zakłady pracy w miastach wojewódzkich i miastach będących siedzibami Oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch" zamawiają prenumeratę w tych Oddziałach; 2. Instytucje i zakłady pracy oraz osoby zamieszkałe w miejscowościach, gdzie nie ma Oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch" i na terenach wiejskich opłacają prenumeratę w urzędach pocztowych i u listonoszy; 3. Mieszkańcy miast będących siedzibami Oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch" opłacają prenumeratę wyłącznie w urzędach pocztowych nadawczo-oddawczych właściwych dla miejsca zamieszkania prenumeratora. Wpłaty dokonują używając „blankietu wpłaty" na rachunek bankowy miejscowego oddziału RSW „Prasa-Książka-Ruch". PRENUMERATĘ ZE ZLECENIEM WYSYŁKI ZA GRANICĘ przyjmuje RSW „Prasa-Książka-Ruch", Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw ul. Towarowa 28, 00-869 Warszawa, konto NBP XV Oddział w Warszawie nr 1153-201045-139-11. Prenumerata ze zleceniem wysyłki pocztą zwykłą jest droższa od prenumeraty krajowej o 50% dla zleceniodawców indywidualnych i o 100% dla instytucji i zakładów pracy;

TERMIN PRZYJMOWANIA PRENUMERATY: 1. Do dnia 10 listopada na I kwartał, I półrocze roku następnego oraz cały rok następny; 2. Do dnia 1-go każdego miesiąca poprzedzającego okres prenumeraty w roku bieżącym.

Kinorama

REALIZACJE

Wielkie pranie

Autor „Nashville" i „Trzech kobiet", Robert Altman, spędził pod koniec grudnia ubiegłego roku tydzień we francuskiej wytwórni filmowej w Epinay, aby nakręcić zdjęcia do swego nowego filmu „Automatyczna pralka" (Laundromat). Ma to być psychodrama na temat samotności. Od porażki komercjalnej filmu „Popeye" z 1981 roku, Altman podjął w swojej twórczości nową tematykę, rodem z teatru i w tonacji szalenie kameralnej. Są to skromne filmy psychologiczne, jak „Powróć, ach, powróć Jamesie Deanie" czy „Pechowcy", film opowiadający o grupie żołnierzy w przededniu wyjazdu do Wietnamu.

Tym razem akcja rozgrywa się w pralni, gdzie o trzeciej nad ranem spotykają się dwie kobiety. Najpierw grają komedię, licytując się swoim życiem. Potem jednak wyznają sobie prawdę. Pierwsza z nich jest wdową, druga zdradzoną żoną. Bohaterkami tego średniometrażowego, przeznaczonego dla telewizji filmu, są Amy Madigan i Carol Burnett.

Reżyser Robert Altman Fot. Epoca.

Fot. Paris Match

Dayle Haddon

Rozstawiły ją zdjęcia wielkich fotografów mody: Avedona, Beatona, Lartigue. Chciała być jednak tancerką i aktorką. Po pierwszych, nieciekawych filmach, zdecydowała się na solidną szkołę: w Nowym Jorku wstąpiła na kursy prowadzone przez Sandy Meisner, nauczycielkę Diany Keaton i Jona Voighta. Gra obecnie we francuskim filmie „Słowa i muzyka" Elie Chouraqui – wraz z Catherine Deneuve, Richardem Anconina i Christophe Lambertem.

Miłość i śmierć

Joy Fleury wysoko ustawiła poprzeczkę dla swego kinowego debiutu. Adaptuje bowiem ostatnią powieść japońskiego laureata literackiej Nagrody Nobla z 1972 roku, Yasunari Kawabaty. Powieść ta nosi tytuł „Smutek i piękno". Kawabata ukończył ją niedługo przed swym samobójstwem.

Joy Fleury jest zafascynowana, jak mówi, tymi „subtelnymi rozważaniami na temat samotności, śmierci, miłości i erotyzmu". Na czele obsady aktorskiej – Charlotte Rampling (Lea), Andrzej Żuławski (Hugo) i Myriem Roussel (Prudence).

Pierre Montaigne z „Le Figaro" odwiedził ekipę zdjęciową, gdy filmowcy pracowali w Croissy-sur-Seine. Zajęli tam willę, zwłaszcza jej obszerny salon z kominkiem i fortepianem. Obok znajduje się gabinet modnego pisarza, Hugo.

– *Nigdy jeszcze nie grałem dużej roli* – **mówi Żuławski.** – *Moje aktorskie doświadczenia ograniczają się do epizodów. Odrzucałem różne ponętne propozycje, chociażby zagrania u Antoniniego w jego filmie „Zawód: reporter". Tym razem uległem wielkiej literaturze, czyli powieści Kawabaty. Ale potem zdałem sobie sprawę, że to zbyt poważna sprawa i wycofałem się. Zagrożono mi procesem sądowym, więc zgodziłem się. Robię wszystko, aby nie być śmiesznym, gdy gram Hugo.*

Myriem Roussel w długiej jasnej sukni przypomina prerafaelicką madonnę. Ale nie należy ufać pozorom.

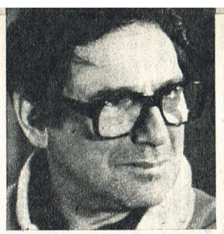
– *Prudence* – **mówi aktorka** – *nie ma nic wspólnego z łagodną dziewczyną. Chce pomścić Leę (Charlotte Rampling) za całe zło, wyrządzone jej przez Hugo.*

Joy Fleury wyjaśnia, że Lea to znana rzeźbiarka. Przed dwudziestu laty była kochanką Hugo, który ją porzucił. Teraz, żonaty i mający dzieci pisarz znów nawiązałby romans z Leą, gdyby na przeszkodzie nie stanęła Prudence, uczennica i przyjaciółka Lei.

Charlotte Rampling nie uczestniczy tego dnia w zdjęciach. Ubrana jest więc w podkoszulek i dżinsy. Chętnie jednak mówi o kreowanej przez siebie postaci:

– *Dla Lei, mimo upływu lat, wspomnienie romansu z Hugo nie zatarło się. Kiedy znów się spotykają, odżywa dawna namiętność, chociaż miłość ta nie ma żadnych szans. Miłość silniejsza od śmierci to znana, odwieczna melodia. Tak jak w tragediach każdy z partnerów zdaje sobie jasno sprawę dokąd prowadzą uczucia, ale podąża swoją drogą. Dlatego nie potrafię powstrzymać Prudence przed wymierzeniem zemsty... Nie chcę kręcić filmu za filmem. Dlatego od „Niech żyje życie" Leloucha nie znalazłam się na planie filmowym. Nie chcę, aby kino zniszczyło moje życie, żony i matki. Kiedy damy się wciągnąć w ten młyn, tracimy równowagę. Wolę swobodnie wybierać, czekać na to, kiedy będę w odpowiednim nastroju. Dyletantyzm? Tak, można by to tak określić, ale kiedy już pracuję, robię to z przyjemnością.*

Charlotte Rampling i Andrzej Żuławski Fot. Le Figaro



Reżyser Robert Hossein Fot. Le Film Française

PROJEKTY

Hossein tajemniczy

Samochody marki Rolls Royce, hotele, banki, sklepy jubilerskie – oto tło „Tajemnic Genewy", filmu reżyserowanego przez Roberta Hosseina, z Hosseinem w roli głównej. Na ekranie nie nosi swojej ulubionej wiatrówki, ale dobrze skrojony garnitur i ciemny prochowiec. Tego wymaga rola w filmie stanowiącym adaptację powieści Frédérica Darda „Czerwony kawior".

Hossein niechętnie mówi o realizacji, ale na nalegania Françoisa Chalaisa z „Le Figaro" opowiada taką oto historyjkę, zasłyszaną od swego kolegi, znakomitego reżysera teatralnego Rogera Planchona:

– *Był sobie kaczor, który marzył o kinowej karierze, wszyscy go jednak wyśmiewali. Zniechęcony szedł sobie pewnego dnia samotnie drogą. Tam dopadł go bogaty producent. „Jest pan idealnym bohaterem mojego projektowanego filmu" – oświadczył. Zaoferował mu tyle pieniędzy, ile tylko zechce i umieszczenie jego nazwiska w czołówce, zaraz po tytule. „Ale co będę robił?" – zapytał oczarowany kaczor. „To bardzo proste. Jest pan na jeziorze i pływa pan po wodzie z miną szczęśliwca". „A tekst mojej roli?". „Ach, to drobiazg, nauczy się go pan już na planie". Nadszedł wreszcie dzień zdjęć. Kaczor pływał z uszczęśliwioną miną. „Proszę zwrócić się do kamery" – usłyszał. A potem następne zdanie: „A teraz proszę zapytać: czy w zaroślach nie ma myśliwych?". Kaczor wypełnił wszystkie polecenia. I wtedy padły strzały. Oto co grozi reżyserom, którzy nieostrożnie opowiadają swoje filmy przed ich ukończeniem.*

Zaiste Hossein przypomina szwajcarskie banki, chroniące tajemnice kont swoich klientów.

FAKTY

Nadieżda Koszewierowa – seniorka radzieckich reżyserów – wciąż aktywnie pracuje na polu filmu dziecięcego. Ukończyła właśnie zdjęcia do baśni „I oto przyszedł Bumbo" na motywach Kuprina. Walerij Żołotuchin, który gra jedną z głównych ról, twierdzi, że jest to także satyra na pewne zjawiska naszej współczesności. W filmie występują Oleg Basiłaszwili i Swietłana Niemołajewa.

★

W wietnamskim Wojskowym Studio Filmowym powstaje pięciocześciowy film o legendarnej już „Drodze Ho-Szi-Minha". Był to szlak zaopatrywania w amunicję, broń i żywność oddziałów walczących na południowym froncie.

★

Film francuskiego reżysera Daniela Vigne „Powrót Marcina Wojny", który przed trzema laty zdobył trzy Cezary (najlepszy scenariusz, najlepsza muzyka i najlepsza scenografia) cieszy się wielkim powodzeniem na ekranach amerykańskich. Krytycy także nie szczędzą pochwał. Zachwycają się zwłaszcza kreacją Gérarda Depardieu. Vigne przygotowuje obecnie we Francji komedię. Główną rolę kobiecą obejmie Sigourney Weaver. Ma także w projekcie realizację widowiskowego filmu przygodowego z udziałem Gérarda Depardieu.

Fot. Première